



ملفات السينما

تاريخ
التصوير السينمائى فى مصر

١٨٩٧ — ١٩٩٦

تأليف : سعيد شيمى

تقديم : أ د مدكور ثابت

ملفات السينما 



وزارة الثقافة
المركز القومى للسينما

تاريخ
التصوير السينمائى فى مصر
١٨٩٧ - ١٩٩٦

تأليف : سعيد شيمى

تقديم أ.د. مدكور ثابت



المركز القومى للسينما

رئيس المركز :

والمؤسس المشرف على ملفات السينما

أ.د. مدكور ثابت

شــئون الاصــدار

الغلاف والاخراج الفني :

فــــاروق ابراهيــم

سكرتارية تنفيذية :

مـجـدي الشـحـري

كـمـبـيـوتر :

مـحـمـد الـسـيـد

ترجـمـة فرنسـية :

ماري انطوانيت قيصر

ترجـمـة انجليـزية :

مـحـمـود النمـر

اشـراف مـالي واداري

عبد المعبود النغيلي

مدينة الفنون شارع الهرم – جيزة – ج.م.ع. – تلغرافيا سينيفيلم – تلكس : [illegible] – فاكس [illegible] تليفون [illegible]

تنوية وأمتنان

أصدر المركز القومى للسينما هــذا الكتاب بتـدعيم مــالي كـامل مـن قطاع شـئـون الأنتـاج الثـقـافى برئاسـة أ. عـاطف منصـف

الفهـــرس

صفحة

إهـــداء

أهدى مؤلفى إلى عبد الرحيم قويدر ، خالى الفدائى القديم فى فلسطين عام ١٩٤٨ مؤمنا بعدالة القضية ، والذى أهدانى أول الكتب فى التصوير الفوتوغرافى عندما لمس شغفى به ، وأعارنى كاميرته السينمائية الـ ٨ مللى لأخطو بها أول الطريق إلى عشق السينما .

سعيد شيمى

شكر وتقدير

أخص بالشكر والتقدير كل من أمدونى بأهم صور هذا الكتاب وهم :

- الفنانة القديرة مارى كوينى .
- المخرج نادر جلال .
- مدير التصوير حسن داهش .
- مدير التصوير على حسن .
- المونتير جلال مصطفى .
- مدير التصوير مصطفى إمام .
- مدير التصوير عصام فريد .
- مدير التصوير محمود عبد السميع .
- المنتج عمرو عبد الحليم نصر .
- المصور الفوتوغرافى محمد قناوى .

وشكر خاص للصديق الناقد الأستاذ يعقوب وهبى لتعاونه معى فى مراجعة الفيلموجرافيا ، ونقابة المهن السينمائية لموافقتها على إطلاعى على السجلات والمخرج الدكتور مدكور ثابت لتحمسه فى خروج هذا الكتاب إلى النور .

المؤلف

الصورة / الأداة / المبدع

جوهر التأريخ لترسانة السينما المصرية

بقلم : أ. د. مدكور ثابت

بينما انشغلنا خلال عام ١٩٩٦ بالأنشطة الاحتفالية اللازمة لمئوية السينما المصرية والتحضير ليوم احتفالها في ٥ نوفمبر ١٩٩٦ ، دأب الزميل الفنان سعيد الشيمي أن يطلب مني - بصفتي رئيسا للمركز القومي للسينما - التحضير للاحتفال بمئوية السينما المصرية في ١٠ مارس ١٩٩٧ ، أي بما هو على خلاف ما اتفقنا عليه جميعا وما تم اعتماده ، سواء على مستوى النقاد والمتخصصين أو على المستوى الرسمي، حيث ترسخ وتثبت العرف السائد عن تاريخ الاحتفال وهو ٥ نوفمبر ١٩٩٦ . ورغم ذلك لم يرفع سعيد شيمي صوته محتجا على عدم الاستجابة السريعة لاقتراحه بل على العكس من ذلك فلقد بدأ جهدا بحثيا يسهم به إيجابيا معنا في تحقيق قناعتنا التي قام عليها مشروع ملفات السينما ، والتي ترى في الكشف عن التراث السينمائي أرقى أشكال الاحتفال بالسينما المصرية ، وهو ما عكف بالفعل على إنجازه ، دون أن يتنازل عن فكرته ، ودون أن نصادر نحن عليها ، فذلك عهدنا في الملفات .

وعلى مدى عام كامل ، منذ قدم سعيد شيمي خطة بحثه المقترح حول تاريخ التصوير السينمائي في مصر ، وبطول نقاشاتنا الشفهية المتواصلة والمنصبة على كل شيق وجديد في اكتشافه ورصده ، انشغلت من ناحيتي - بين الحين والحين - بمحاولة

الإعداد لنقاط صياغة المقدمة لهذا الملف عند إصداره . ولكن ما أن بدأ يكتمل الملف بين يدى سعيد شيمى ووجدنا أنفسنا إزاء ريادة متحققة فى إنجازه حتى بدأت تتعدد اتجاهات النقاط التى أكتبها بسبب من حرصى على أن تكون أفكارها كفيلة بالتقديم لمختلف جوانب هذا الجهد .. فما أن جاءت ساعة الصفر وأصبحنا فى مواجهة المطبعة ، حتى اكتشفت أننى إزاء ثلاثة أوراق تبدأ كل منها منفصلة للتقديم بمدخل مختلف ، فلم أقف حائرا للاختيار بينها ، إذ قادنى ثراء مجال التصوير السينمائى المؤرخ له فى هذا الملف إلى عدم حذف أى منها ، بل رأيت ضرورة فى إيراد الثلاثة وعبر أى ترتيب لهم ، حيث لم أجد فى ذلك ضررا ، لأن الذى أصبح يهمنى هو أنها تتكامل فى مجملها لتنصب على إبراز أهمية التجربة الرائدة فى إنجاز هذا الملف ، أو أنها - فى الحقيقة - تتكامل فى توفير المنظار اللازم للإطلاع الواضح على ما يقدمه الكتاب .. وهو المنظار الذى تسير إليه هذه المداخل الثلاثة :

مدخل أولانى :

من لومير فى شط إسكندرية ..

ومن الفتوة .. فى حصار الكاميرات ..

.... حتى سعيد شيمى وكتابه .

تلك مفردات لعناوين الخواطر التى دارت برأسى فيما يتعلق بتوقف المؤلف من بداية التاريخ السينمائى فى مصر ، والتوجه الخاص ببحثه هنا ، وكذلك المنهج اللازم لتحقيقه .

أما لومير الذى بدأ معه التاريخ الرسمى للاختراع السينمائى ، فهو نفسه الذى ترد سيرته لدى التاريخ السينمائى فى مصر ، إلا أن مناهج التأريخ ذاتها تختلف ، حيث يكون جوهر الاختلاف : بماذا نبدأ التأريخ ؟

- أول عرض سينمائى فى مصر ؟.. أول تصوير سينمائى على أرض مصر ؟.. أول تصوير سينمائى مصرى ؟.. أول فيلم تسجيلى مصرى ؟.. أول فيلم روائى مصرى ؟.. ألخ .

ودون أن نخوض فى هذه الاختلافات المنهجية ، فإن لنا هنا فرصة يطرح فيها أحد الباحثين توجه بما ينبنى عليه تصوره للاحتفال بمرور مائة سنة على أول دوران لكاميرا سينمائية على أرض مصر عندما جاء بروميو الذى أرسله الأخوان لومير ليبدأ التصوير يوم ١٠ مارس ١٨٩٧ بالإسكندرية فى ميدان الرمل وميدان المنشية محققا بذلك -فيما يرى سعيد شيمى- البداية الحقيقة للتأريخ السينمائى فى مصر . ومن ثم فهو يحدد لنفسه توجهه الخاص بين المختلفين فى هذا الصدد .

هذا هو ما يتعلق بلومير بين الإسكندرية وأبو الهول حيث توجت الإشارة الأولى للتوجه الخاص فى هذا البحث كحقيقة يجدر ذكرها فى مفتتح هذا التقديم، وليكون واضحا أنه من الطبيعى أن يتم إصدار أحد ملفات السينما عن تاريخ التصوير السينمائى فى مصر وحاملا لاسم صاحب هذا التوجه ، كأنسب موقف منهجى لنا يتوافق مع قناعتنا فى ضرورة الاحتفاء بالتراث باستكشافه من ناحية ، وبلا حجر على اتجاه دون آخر من ناحية أخرى ، بل إن مسئولية تحديد هذا التاريخ إنما يتحملها الباحث نفسه ، أى مصورنا الكبير الفنان سعيد شيمى .

أما حصار الكاميرات .. فهو عنوان الفيلم السينمائى الذى كتبت فكرة معالجته لتقديمها للأستاذ صلاح أبو سيف عندما كان رئيسا لشركة فيلمنتاج (أى المسئول عن القطاع العام السينمائى حينذاك) وكان ذلك فور تخرجى من قسم الإخراج بالمعهد العالى للسينما (عام ١٩٦٥) .. وأما علاقة هذه المعالجة بموضوع هذا الكتاب فتبدأ من حيث تعثر إنتاجها بسبب من عدم الثقة فى إمكانية تنفيذها ، وذلك منذ جاءت صياغتى للمشروع عبارة عن معالجة فيلمية للعبة سينمائية عنوانها :

"الفتوة .. فى حصار الكاميرات "

حيث تعتمد فكرة الفيلم على تزاوج جديد بين :

- اتجاه "سينما الحقيقة " وعنصر " الريبورتاج " فيها من ناحية .
- واستغلال الحبكة الدرامية " للموقف الواحد " من ناحية أخرى .

فأحداث الفيلم تجرى فيما بين شارع شعبى (هو ترعة جزيرة بدران) حيث سوق روض الفرج للفاكهة والخضر ، وحيث الحياة الشعبية بكل سماتها وحيوية متناقضاتها، وبين حجرة فقيرة ببالكونتها الخشبية العتيقة المطلة على هذا الشارع بكل ما فيه من حركة دؤوبة .

وإمكانية الصراع الدرامى للموقف الواحد هى فى الصراع بين الكاميرا نفسها، بكل من يعملون أمامها أو خلفها ، وبين نتيجة "المؤامرة" التى ينسج خيوطها هؤلاء العاملون بالفيلم ، بالاشتراك مع جمهور المتفرجين أنفسهم (جمهور صالة السينما وليس جمهور الشارع) ، فمخرج الفيلم –مواجها الكاميرا– يدبر مع الجمهور المتفرج موقفا يتولى تحريكه فى الشارع دون أن يدرى أحد من أهل هذا الشارع أن الموقف مدبر وبأن الكاميرات تراقبهم .. ودون أن يدرى المخرج ولا جمهور المتفرجين نتيجة الموقف .. إنهم ينتظرون النتيجة ، ويخافون على حياتهم منها ، وعلى حياة الآمنين من الناس فى هذا الشارع .

يقدم المخرج الفيلم على أنه فكرة جنونية طائشة ، فهى مغامرة .. والمسألة مسألة حياة أو موت قد تودى بحياة كل العاملين فى هذا الفيلم لو انكشف امرهم. الفكرة – أقصد الفيلم – يبدأ تنفيذها الآن ، والآن فقط ، بالاشتراك مع الجمهور المتفرج نفسه ، وذلك بالبدء فى تدبير المؤامرة. فنحن لا نقدم قصة ، وإنما "نستثير" الأحداث أمام هذه الكاميرا (مشيرا بالصورة إلى الكاميرا وجهاز العاملين بالفيلم من خلفها ، يملأون الحجرة ، وكل يعمل عمله فى صمت وفى رعب ، وعيونهم ساخطة على الفكرة .) .

سنحرك الأحداث أمام الكاميرا لنختبر حياتنا التى قد لا نكتشف كوامنها ونحن فى معمعتها .

سنشاهد الآن أكبر معركة من الممكن أن تحدث فى حياتنا .. سنستفز فتوات مصر القديمة .. ما الذى يحدث يا ترى لو استفززنا المعلم فلان فتوة روض الفرج الذى كانت ترتعد له فرائص روض الفرج بأكملها ولكننا لم نسمع عنه شيئا منذ سنوات طوال .. وكذلك المعلمة (فلانة) التى .. والمعلم (فلان) الذى .. الخ .(والمفروض أن

الكاميرا أثناء كل ذلك تسجل بالصورة الوثائقية هذه الشخصيات فى أماكنها وحركتها بالشارع كما يتصور السيناريو . بحيث تزرع بذرة القلق منها وعدم الاطمئنان إلى تصرفاتها.) .

يقدم المخرج الضحية الأولى للمغامرة .. الممثل (فلان) ... وتشير إليه لكاميرا فى غرفة اختباء الكاميراو هو يكمل ارتداء ملابسه الإسكندرانية الشعبية .. فهو الذى سيتولى عملية الاستفزاز لهؤلاء الفتوات ، ويشارك معه الضحية الثانية –ولكن كخصم له– الممثل (فلان) .. ماذا ستكون نتيجة المؤامرة التى سندبرها الآن وترسم لها خطة طائشة ؟.. وماذا سيكون رد فعل هذه الجماهير من أبناء الشعب الطيب (والكاميرا تشير بتسجيل تفصيلى للحياة التى تعمل فى الشارع .) وماذا لو انكشف أمر رجالنا الذى يتسلون بالمغامرة بأرواح الناس؟

لقد عملنا حسابنا لنسجل لكم المعركة بكل تفاصيلها .. فهنا هو حصار الكاميرات الذى فرضناه على المعركة (ويتضح على الشاشة أنه فى معظم الشبابيك المطلة على المنطقة من جميع الجهات ، يربض المصورون بكاميراتهم السينمائية يتربصون فى انتظارساعة الصفر ، وعلى آذانهم سماعات الاتصال بالمخرج .. بل وهناك بعض الكاميرات التى تختبئ فى الشارع نفسه ، فهناك واحدة فى تروسيكل مثلا ، وأخرى فى صندوق "رفا" أمام أحد المحال .. الخ .".

ويتم عرض الخطة كلها بأكملها على الجمهور ، كما سيرسمها السيناريو لتكون أساسا لحبكة الموقف ، وذلك من خلال الكاميرا التى تتعرض بامكانيتها التسجيلية لنوع هذه الحياة ، بحيث يتم نسج كل الخيوط الدرامية للصراع ، والتى تساعد على خلق التوتر لدى الجمهور .

حتى يبدأ تنفيذ الخطة ، بحيث يصبح التعبير السينمائى نفسه ، من حيث الصورة والصوت وحركة الكاميرا .. الخ ، نابعا من طبيعة الموقف ، بل إن المفروض أن الجمهور لن يتقبل – بحكم طبيعة الفكرة التسجيلية فى الفيلم – لن يتقبل أى "اصطناع" تأثير سينمائى من تلك التى تسمح لنا بافتعالها الأفلام الدرامية الخالصة .. بل إن الفيلم مطالب أن ينقل إلى المتفرجين –جنبا إلى جنب مع الأحداث– أيضا كيفية نقل هذه الأحداث ، بالصورة كانت أم بالصوت .

هذا مع مراعاة التحفظ الهام بأن صياغة هذه الفكرة لا تعدو كونها مجرد خطة للتنفيذ ، وأن الصياغة النهائية هي رهن مرحلة المونتاج وما يستجد عنها من تفاصيل خلاقة . ذلك أن الكاميرا والعاملين بها يمثلون طرف صراع ، سوف تخلق له المعوقات من مجرى الحياة نفسها في الشارع .. فمثلا يكون ضمن الخطة أن يتم تنفيذها في ظرف ساعة ، وهو الوقت المحدد لغيب الفتوة الكبير (فلان) والذى لا يشك أحد في وحشيته. ولذلك يجب تحاشيه وإنهاء كل شئ قبل أن يصل . كما يجب إنقاذ الوقت . ومع ذلك فبمجرد تحرك الممثل الأول حركته الأولى ، نسمع صوت "ترميطة" وإذا بحاوى يفرش أمتعته في حلقة ، ويبدأ العابه ، ويكون هذا –لسبب من الخطة – اضطرارا لممثل ليتوقف حتى ينتهى الحاوى ، إذ تحتم عليه الخطة أن يبدأ يتصنع أنه "سكران" في قلب الشارع ، وهو يشهر سكينا هائجا بها ، وهو يمثل الرقصة الإسكندرانية بالسكينة، ويسب ويلعن كل من في الشارع ، وأنه ليس هناك رجل واحد في الحتة كلها، التى تأوى مثل هذا "الكلب فلان" (الممثل الخصم) .. ولو راجل يطلعله .. وهكذا تصبح حلقة الحاوى معوقا لتقدم الخط المرسوم للأحداث ، وهذا الموقف في حد ذاته من الممكن أن يضطرد ويتطور إلى مواقف أخرى .. وما هذا إلا مجرد مثال لما يمكن للسيناريو أن يخلقه من توتر ، بل إن هذا التوتر جانبا رئيسيا آخر ، هو الخوف من أن ينكشف أمر هذه الحركة السينمائية .

وأيا كان الأمر ، فإن العمل على خلق هذا التوتر الدرامي ، ليس هدفا ، وإنما وسيلة فنية تمكن السيناريو – من خلال التفكير الواقعي في حياة شعبنا – من تطوير الأحداث ودفعها إلى الأمام ، بشكل يمزج مزجا فنيا بين اتجاه السينما الحقيقية ، وبين البناء الدرامي المحكم لموقف واحد كل هدفه أن يتساءل :

" لقد تغيرت حياتنا .. ومضى عهد الفتونة ..
فأى عهد يا ترى هذا الذى نعيش ؟ ..
لابد لنا من أن نستكشف طبيعتنا ومتناقضاتنا
التى نعيشها اليوم .. لابد أن ننظر إلى
حياتنا من عل ، لنكشف ما لا
نكتشفه ونحن في معمعتها ... "

ذلك بحيث يمكننا من خلال هذا التزاوج الجديد تحقيق الجذب الجماهيرى الذى قد لا يحققه فيلم من أفلام سينما الحقيقة في حالة العمل على أساس من اتجاهها التسجيلي وحده . هذا كما سوف يكون من الممكن استغلال امكانياتها "التسجيلية" هذه في ذات الوقت لتكون أسلوبا للعمل الدرامي المتضمن لعنصر الحبكة المحكمة الصنع ، الأمر الذى يحقق له –أي للعمل الدرامي– إطار من الاتجاه الواقعي بالشكل الذى نحاول الوصول إليه [1]

ولذلك فإنه في هذا التزاوج الذى ذكرته ، يكمن عنصر الجدة –كما أتصور– بحيث يؤتي ثماره المطلوبة من حيث :

– تحقيق النجاح الجماهيرى من ناحية .

– وتحقيق الجديد الذى نستهدفه من ناحية أخرى ، والمشروط بتوفر إمكانية أصالته المصرية ، (مضافا إلى ذلك ما تحويه الفكرة من محاولة تطبيقية للموضوع النظرى الذى خلصت إليه دراساتي فيما أسميته اصطلاحا "الكسر النسبي للإيهام السينمائي" ذلك الذى أوضحته في الكتاب الذى يحمل اسم هذا المصطلح ، وفي الشروح الداخلية حول "اللاإيهام مقابل كسر الإيهام"

اما علاقة هذا الكتاب الذى بين أيدينا بعثر تنفيذ هذه الفكرة السينمائية ، فيرجع إلى اسم مؤلفه مدير التصوير السينمائي الفنان سعيد شيمى ، الذى أصبح اليوم يحتل جزءا غير يسير من صفحات التاريخ المصرى المعاصر في مجال التصوير السينمائي الذى هو موضوع كتابه ، حيث تبدأ بصمات إسهامته الواضحة – فيما أرى – بالنبوغ في إبداع مهارت " الكاميرا المخبأة " في التصوير الخارجي ، عندما تحقق أهم إنجازاته البارزة في "ضربة شمس" محمد خان (دون إنكار طبعا لإنجازاته التسجيلية السابقة في هذا المجال .. ودون إنكار أيضا للتجارب المتناثرة الأخرى على أيدى فنانين آخرين في ذات المجال) ولا يعنى تسجيل هذه الإسهامة لسعيد شيمى إنكار إسهاماته البارزة الأخرى في تاريخ التصوير السينمائي في مصر ، والتى من أبرزها تجربة محاولاته المعروفة في ريادة

(١) يجدر التنويه إلى أن ثمة تطورات لا يمكن إنكارها قد طرأت على قناعاتي في مفهوم موضوع الواقعية منذ ١٩٦٧ حتى الآن

التصوير السينمائي تحت الماء .. إلا أن ما يعنيني في تجربته الناجحة جداً بالكاميرا المخبأة في التصوير الخارجي ، إنني بينما ظللت أتلقاها بكل الإعجاب ، ظللت كذلك لا أنسى مشروعي السينمائي المجهض في منتصف الستينيات ، لأن سعيد شيمي لم يكن قد وصل إلى ساحة الاحتراف بعد ، لينضم مشاركاً لي في محاولة إنجاز "حصار الكاميرات" الذي كان يتطلب قدراته الخاصة هذه ، وفي زمن القطاع العام السينمائي الذي كان وحده القادر على اقتحام الإنتاج لمثل هذا العمل الذي وئد بانتهائه .

وإنني إذ أسرد حكاية هذه المحاولة فلا أوردها على سبيل الحكاية الشخصية، ولكنني أود التدليل بالمثال الحي على ارتباط إنجاز الأفكار السينمائية الجديدة – في كثير من الأحيان – بمهارة السيطرة على أدواتها ، ومن ثم فإنني أرى أن التأريخ للتصوير السينمائي مهمة صعبة ولا شك ، إذ سوف يعني بالضرورة ثلاثة تأريخات متداخلة متراكبة هي :

– تأريخ الصورة نفسها .
– وتأريخ أدوات إنجاز الصورة .
– مع تأريخ البشر مشغلي تلك الأدوات ومبدعي الصورة بها .

ومن هنا تتبدى أمامنا صعوبة المهمة التي اضطلع سعيد شيمي ببحثها في أول محاولة من نوعها في التاريخ لهذا المجال فيما يتعلق بتجربة السينما المصرية ، وحيث يأتي هذا الكتاب بمثابة أول إنجاز بعد دعوتنا التي أقدمنا على إعلانها في التقديم للملف السابق (من أجندة السينما المصرية : الرحلون في مائة سنة ١٨٩٦ – ١٩٩٦ الجزء الأول / الإخراج) عندما كتبنا تحت عنوان "وجاء زمن الدعوة للاكتشاف" مؤكدين على ضرورة أن تنصب الأبحاث التالية على بقية التخصصات السينمائية الأخرى ؛ بهدف إعمال منظار الاكتشاف في تاريخها ، دون التوقف عند تاريخ الإخراج وحده (وكنا قد أشرنا بالفعل إلى ما يعكف عليه سعيد شيمي بحثاً في هذا المجال) .

ويأتي هذا الكتاب – من ناحية أخرى – دليلاً مؤكداً على أن دعوتنا مردها ثقتنا الراسخة بأن لمصر تاريخ متميز في كل مجال تخصصي بالفيلم بما يستلزم الدراسة

والاكتشاف والتسجيل ؛ أي ذات السبب الذي دعانا إلى التحمس لمشروع كتاب سعيد شيمي منذ لحظاته الابتدائية الأولى ، باعتباره –في نظرنا واحد من أهم "ملفات السينما" طالما حمل العنوان الرائد الجديد "تاريخ التصوير السينمائي في مصر" ، ولأنه سيندرج بالتأكيد في قائمة الجهود المبذولة في الاكتشاف وفي إعادة الاكتشاف وفي الاستكمال، وبعدما أصبح تاريخ السينما المصرية لا يعني بالنسبة لنا تاريخ الإخراج أو إنتاج وتوزيع الأفلام فقط وبما جعل الموافقة على الخطة المبدئية لمشروع الفنان سعيد شيمي بمثابة موافقة على نقاط جوهرها رصد الاكتشاف ، وهو ما أمكنني تبنيه ضمن عناصرها التي تضمنتها أوراق مسودة التخطيط الأولى والتي تقسم التاريخ إلى خمسة مراحل (المرحلة البكر / مرحلة الرواد / مرحلة العمالقة / مرحلة الوسط / مرحلة خريجي أكاديمية الفنون) ثم يأتي الباب السادس متضمنا فيلموجرافيا كاملة لمديري التصوير المصريين، مع ملحق لأسماء مديري التصوير بالسينما التسجيلية . إضافة إلى الصور التاريخية الشارحة والمؤيدة ، ومنها ما هو نادر بحيث ينسرج تماما تحت مبدأ الاكتشاف في كثير من الأحيان .

مدخل ثان

من خارج التأريخ .. الأهمية في حتمية التصوير

إن الحد الأقصى لما يمكن اختزاله وحذفه من مهن الفيلم السينمائي سوف يتوقف عند "التصوير" .. إذ يمكن أن يكون لدينا فيلم سينمائي بلا مخرج ، وبلا ممثل ، وبلا مصمم مناظر ، بلا مهندسين صوت .. إلخ .. لكن يستحيل أن يتحقق الوجود لفيلم سينمائي بدون شريط السليلويد الذي يحتوي على "صور" و "متحركة" بما يعني أنها السينما التي أنجزت بالتصوير السينمائي ، أي ذلك العنصر الفني والمهني الذي لا يتحقق فيلم بدونه (لنستثني من ذلك تجارب الرسوم المتحركة المنجزة بالرسم المباشر على شريط السليلويد من قبل ماكلارين). ذلك أن الاختراع السينمائي ذاته قد قام منذ البداية على أركان هي في مجملها تعني "التصوير" وتعني عرض شريط "الصور" المتحركة ، مثلما نستقوي ذلك من اعتماد ظهور هذا الاختراع على العناصر الثلاثة الأساسية :

١- خاصية بقاء أثر الصورة Persistence of vision

(أو خاصية استمرار الرؤية ونميل إلى استخدام ترجمة د. يوسف مراد في مجال الدراسات النفسية باعتبارها : خاصية الصورة الارتسامية) وهذه كلها تسميات معنية "بالصورة" ، من خلال الخاصية التي اكتشفها بطليموس الفلكي في القرن الثاني الميلادي ، وإن كان بيتر مارك روجيت هو الذي أعلن نظرية استمرار الرؤية بالنسبة للأشياء المتحركة عام ١٨٢٤ في لندن ، إلا أن ما يهمنا هنا هو أنها "حقيقة فسيولوجية" تعتمد عليها فكرة الحركة الآلية المتقطعة ، استنادا على أن "الصورة المتكونة" على شبكية العين تصاب بلحظة جمود ، وذلك لأن العين تستغرق جزءا من الثانية في تسجيل انطباع الخيال ونقله إلى المخ ، وأن العين بعد أن تتلقى الإنطباع تحتفظ به مدة تتراوح بين جزء على عشرين وجزء على عشرة من الثانية بعد أن يكون الخيال نفسه قد اختفى ومن هنا جاء التفكير في استغلال هذه الحقيقة لخلق الوهم بالحركة : حيث إذا نظر الانسان إلى شئ ما ثم اختفى هذا الشئ فجأة من أمام عينيه ، فإن صورته تبقى على حدقة العين فترة بسيطة من الزمن (حوالي ١٠/١ من الثانية) وفي خلال هذه الفترة يستمر الانسان يرى هذا الشئ رغم أنه قد اختفى فعلا من إمام عينيه ، فإذا ما تم تحليل حركة ما إلى مجموعة "صور متتابعة" في تسلسلها الحركي ، ثم تم عرضها بالسرعة اللازمة أمام العين ، لأمكننا خلق الإيهام بالحركة ، بالرغم من أن كل "صورة" في ذاتها هي "صورة ثابتة" .

كانت تلك الحقيقة العلمية – القائمة على وجود "صور" أساسا – هي العنصر الأول في اختراع الآلة السينمائية . ويأتي الدور الآلي ذاته لتحقيق هذه النظرية وإخراجها إلى حيز الوجود متمثلة في العنصرين التاليين القائمين بدورهما على "الصورة" أيضا .

٢- التصوير :

ولأن مجالنا هنا لا يسمح بالخوض في تفاصيل ظهوره وتطوره فإن ما يهمنا أن "التصوير الفوتوغرافي" هو الذي وفر للاختراع إمكانية الحصول على مجموعة "صور متتابعة" في تسلسل مجزأ للحركة المراد عرضها باستغلال خاصية "الصورة الارتسامية" من أجل خلق الإيهام بالحركة .. ومن ثم يأتي دور العنصر الأخير المعني بعرض "الصور" .

٣- الفانوس السحرى :

وهو الذى مهد للشق الثانى من آلية الاختراع السينمائى المتمثلة فى شقين مرتبطين هما التصوير والعرض ، فمثلما كان الوجود السابق للتصوير الفوتوغرافى محققا للشق الأول ، كان لوجود "الفانوس السحرى" سابقا على اختراع السينما تحقيقا للعنصر الآلى الثانى ، حيث تم استغلال فكرته فى عرض نفس "الصور" التى تستخدم خاصية "الصورة الارتسامية" من أجل خلق الإيهام بالحركة .. ومن هنا كان الفانوس السحرى هو بلورة الأداة الجديدة المحققة لفكرة عرض "صور" متحركة على الشاشة .

وهكذا يتأكد لدينا أن تحقق "الصورة" أصلا ، هو الذى يمثل العامل الأساسى المشترك، أى عبر خاصية فسيولوجية ، وآلية لكل من "تصوير الصور" وعرض "الصور" يكون من شأنها الإيهام بأنها تتحرك على شاشة بيضاء .. وخلال تحركها هنا بالوهم ، ينشأ لدى المتفرج عنصر الإبهار، ذلك العنصر الملازم الضرورى – فى رأينا – للعبة الفن عامة ، ، والذى نتأكد من تحققه فى حالة السينما خلال الانبهار بما تحققه لعبة العرض / "التصوير السينمائى" القائمة على ما اعتبرناه خاصية الإيهام بخلق الحركة السينمائية، والتى تعنى عندنا أن لا شئ يتحرك فى العرض الفيلمى إلا آلة العرض السينمائى نفسها ، وأن مايراه المتفرج ما هو إلا وهم .. ولأننا نرى فى هذه الحقيقة الجوهرية كل ما يشكل جماليات السينما وفنياتها القائمة على عامل هذه "الصورة" التى تحركت إيهاما ، لذا ارتأينا إطلاق صفة "الخاصية" على هذه الحقيقة القائمة بدورها على وجود "صورة" تتبعها "صورة" يحققها "التصوير السينمائى" .

مدخل ثالث

وفى قلب التأريخ ..

السيطرة على الصورة :

بتاريخ لترسانة سينمائية مصرية

مرة أخرى سأذكر المثال المتعلق بالعامل (الماشينيست) المسئول عن دفع عربة الكاميرا في البلاتوه أو خارجه ، وباعتباره ضمن أسرة التصوير بالفيلم ، إذ جدير بالذكر في هذا الصدد ، انه ليس بالسينما مهن حرفية بحتة كما يتصور البعض ، فحتى عامل "الماشينيست" الذى يدفع عربة "الشاريوه" المحملة بالكاميرا . إنما هو "حرفي فنان" يشارك المخرج بالضرورة ، مثل مشاركة الممثل له في إحساسه باللحظة ، ذلك الاحساس الذى سيحكم درجة دفعه لعربة الشاريوه وكذلك التوقف والاندفاع والابطاء ، إضافة إلى الإحساس مع المصور الجالس خلف لعدسة باللحظة التي سيدير فيها الكاميرا "بان" ، وانه مطالب أن يوفق بين سرعة حركة العربة وبين هذا البان ، بحيث يحافظ مثلا على انكماشة انفعالية دقيقة لوجه الممثل في الكادر ، قبل أن يكون المطلوب منه الانسحاب عنه بالشاريوه رويدا رويدا ، وكأنه يجب تركه -أى الممثل- في عالم حار واسع عبر اللقطة العامة البعيدة التى سينتهي بها حركة الشاريوه .. ألا يجب أن يكون عامل الكاميرا هذا حساسا بدراما تحريك الكاميرا على هذا النحو حتى تتحقق رؤية الفنان /المخرج في الفيلم ؟ .. إن عامل الكاميرا هو مجرد نموذج مثال ، ولكن ما أكثر المهن الأخرى التي لا يمكن إغفالها في نفس التقييم ، سواء كانت في تخصصات الصوت أو المونتاج أو الديكور أو المعمل (والمعمل هو أعقد هذه التخصصات وأكثرها تأثيرا فنيا بالأدوات العلمية المعملية على النتيجة النهائية للفيلم نفسه) ... فمن المسلم به أنه "باختراع آلة السينما (الكاميرا) ظهر نوع جديد من الفن عد إلى جانب المسرح من الفنون الجميلة [١] لأنهما يقدمان تعبيرا فنيا متكاملا في حد ذاته إلا أنهما يستخدمان ويجمعان عددا من الفنون التطبيقية وعدة عمليات حرفية وآلية لا يمكن اعتبار أية واحدة منها فنا جميلا قائما بذاته ." ولذلك فقد استتبع كل ذلك خاصية الوعى التكنولوجي المتقدم عبر كل فنون الفيلم .[٢]

نعم " إنه لا يوجد فن بلا تقنية [٣] . " . ولذلك تعلق د. أميرة مطر على نظرية كروتشه برأيها في أن ما غاب عن ذهنه "هو أن الفنان لا يستطيع أن يتصور العمل الفني في ذهنه بغير أن يكون على صلة وثيقة من وسائطه المادية [٤] فلا يمكن مثلا لمايكل أنجلو أن يحلس في عقله الفني بغير استيعاب تام للمواد الوسيطة في تصويره،

(١) أحمد سالم في التعبير السينمائي "الهيموجيا" - ص ٣٥ .

(٢) على سبيل الاطلاع ينظر مثلا

Happe, L. Barnard - Basic Motion Picture Technology p. 384

(٣) يوجيه (رونيه) : الفنون ووسائل الاتصال . - ص ٨ .

(٤) د. أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال . - ص ١٢٦ .

وإذا كان موزارت قد أمكنه تصور سيمفونية قبل أن يكتبها إلا أنه لم يكن من الممكن له أن يحقق هذا العمل ما لم يكن قد استطاع أن يلم بخبرة كبيرة عن واسطته المادية وبالأصوات والآلات التي يستعملها ." .

وفضلا عن هذا : "فالعلم ضروري للفن بوصفه عنصرا أساسيا في تكوين ثقافة الفنان [١] وإلا فهل رأينا رساما لا دراية له بالتشريح ، أو مهندسا تنقصه أفكار الرياضة، أو موسيقيا ليس لديه فكرة عن السمعيات L'acoustique ؟ إن جزءا كبيرا من المعرفة العلمية يظل أساسية بالنسبة للفنان حتى ولو كان ذلك على نحو ضمني أو لا شعوري " .ومع ذلك فإن وعى المخرج بتكنولوجيته السينمائية إذا ما تمت مقابلته -مثلا- بالفرشاة في يد الرسام ، أو القلم في يد الشاعر والروائي ، لباتت الهوة شاسعة ، ولم يعد هناك مجال للمقارنة أو لتشبيه ذلك إذ تبرز الخاصية التي وإن بدا مع ميلاد الاختراع السينمائي ذاته إلا أنها ظلت في اضطراد تعقدها مع تقدم التاريخ السينمائي مرورا بنطق الفيلم ثم تلوينه وظهور شاشته العريضة ، حتى تبلغ أوجها لدى "تعميق التطور باتجاه التكنيك السينمائي للوسائل الألكترونية [٢] والتمازج التدريجي بين التكنيك السينمائي وتكنيك التليفزيون " . ومما يجعل هذا التطور المعقد يفرض نفسه على فنان الفيلم ، ليصبح مبدعا لفن لا فكاك من حصاره التكنولوجي لصانعه ، طالما يقوم فن الفيلم على أدوات ذات طبيعة تكنولوجية متقدمة ، و "تلجأ الفنون التكنولوجية قطعا إلى العميل المجرد ، اللامادى الذى تؤديه الكهرباء والألكترونيات [٣] وعلى ذلك فالانفصال عن الفنون التقليدية تحقق على المستوى التقنى ، ولكنه على العكس من ذلك لم يتحقق على المستوى الجمالى . " . -لذلك فهو تقدم وتعقد تكنولوجي لا ينفصل عن اطراد الابداع الفني والجمالي ذاته مما يقره عظماء المخرجين السينمائيين ، مثلما يقر أنطونيوني : " لقد ابتدأت [٤] من القضايا المتعلقة بتقنية الفيلم ، والتي سرعان ما استندت إلى التكنيك المسلح بأحدث المعدات والأجهزة الألكترونية يمكن أن يخطو جنبا إلى جنب مع الفنية . " .

(١) هويسمان (دينس) : علم الجمال / الاستطيقا . - ص ١٠٧ .

(٢) سريتر (جير هارت) : أسس بناء استديوهات الأفلام الروائية الطويلة في السينما . - ص ٤٧ .

(٣) يوجيه (رونيه) : مصدر سابق . ص ٨ .

(٤) أنطونيوني (مايكل أنجلو) : أقواله في "رياح أنطونيوني الحمراء" . ص ١٠٢ .

وتبقى تكنولوجيا الفيلم شاخصة إزاء كل محاولات التنظير للسينما ، خاصة عندما يصبح الموضوع هو "واقعيتها" فعلى سبيل المثال نجد اندريه بازان وقد "أدرك أن التحويل الكيميائي التصويري الذي يجعل من السينما عملا من أعمال الطبيعة لا من أعمال الانسان يحتاج إلى تكنولوجيا ضخمة ومعقدة : يحتاج إلى سليلويد ومحاليل وكاميرا جيدة وتحميض دقيق وآلة عرض من ابتكار وعمل الانسان ومع ذلك وقع بازان بأن الانسان ابتكر هذه المخترعات ويعمل بها حتى تسجل الطبيعة على السليلويد حيث يمكنها أن تبقى وتدرس " . ذلك إذ " يقول بازان [2] إن هذه المخترعات تتطلب الروح الكامنة في ماهية السينما والرغبة في تقديم الواقع تقديما سليما . " [1] – ومع ذلك فإن ضمنية هذا التوجه إذا ما وضعناه تحت منظار الجدل إنما تعني من ناحية أخرى ضرورة السيطرة على هذه التكنولوجيا في ظل هذا المفهوم .

وحتى في أقصى مقولات الموجة الجديدة ومن قبلها الواقعية الجديدة كقول زافاتيني " تخلص من ذلك النوع من المعدات التكنولوجية التي تقف في طريق هذا الاتصال المباشر بالواقع [3] " . فإن القول في حقيقته لا يعدو كونه مناداة بتبسيط طريقة السيطرة على المعدات السينمائية المطروحة . دون أن يعني ذلك إلغائها ، والتبسيط هنا يعني التخلص من بعض درجات التعقيد . ولكن التعقيد يظل قائما طالما وجدت العدة نفسها ولم تنتف ، وإلا تم انتفاء ممارسة الفن السينمائي من أساسه .

وهي طبيعة تكنولوجية وإن أصبحت مركبة أيضا من فنون المسرح بما قد لا يعتبر خاصية تماما ، إلا أن درجة التقدم والتركيب الذي اتسمت به الآلة السينمائية ، إنما يمنحها الدرجة الأكبر بما يرفعها إلى درجة الخاصية ولا شك . وعلى الأقل باعتبار الناتج النهائي هو عرض آلي بكامله ، بينما لا تخلو "نسخة" العرض المسرحي من الاتصال البشري المباشر . ذلك أن "الصور المتحركة" تعتمد على الآلة اعتمادا يفوق إلى حد كبير اعتماد أي فن آخر عليها [4] فالصور المتحركة –أحدث الفنون والفن الوحيد الذي نشأ في القرن العشرين– هي نتاج (عصر الآلة) " .

(١) أندرو (ج. دادلي) : نظريات الفيلم الكبرى – ص ١٣٦ .
(٢) المصدر نفسه .
(٣) ص : هوسكون (بنلوب) : التجربة الإيطالية : الواقعية الجديدة وما بعدها – ص ٦٤ .
(٤) فولتون) (ألبرت) : السينما آلة وفن – ص ٣٣ .

بل إن امتلاك ناصية الآلة السينمائية والسيطرة عليها لإنجاز الإبداع وإخراجه من الذهن إلى حيز الوجود إنما لا يتوقف عند آلة بعينها دون أن يكون هناك التواصل بين التخصصات المختلفة .

ولهذا فلم يكن غريبا –أثناء إعداد سعيد شيمي لبحثه المتمثل في هذا الكتاب – أن يجنى حيرته في الاختيار من بين ما يتوفر عليه من مادة تاريخية تتعلق بتكنولوجيا وتجارب التخصصات الأخرى غير التصوير ، إذ رغم استشعاره بالتكامل الحتمي بينها، إلا أن حيرته مبعثها أن كتابه منصب على التصوير .. والحقيقة أن الرأى الذى كنت أعقب به إنما هو حتمية هذا التكامل ، وأنه لا مانع بالتالي من أن يتضمن بحثه تلك المواد المعنية بالآليات التخصصية الأخرى طالما أنها ضمن الخبرة المصرية في السيطرة الابداعية على آلات السينما .

وعبر ضرورات هذا الوعي وتطور خبراته ، ومن ثم السيطرة المهنية والفنية على أدواته وما يكفل إنجاز إنتاجاته وتراكمها .. عبر كل هذا قد ترسخ ما أصبح يعتبر ترسانة سينمائية في مصر ، حيث يمكن استقراء تاريخ حقيقي لصناعة متواصلة الإنتاج ، كما يمكن التيقن من ذلك عبر العاملين المعياريين لقيام أي صناعة سينمائية وقياس استمرار تواجدها ، ألا وهما :

١– معدل الإنتاج الاقتصادي من حيث عددالأفلام سنويا .
٢– ترسيخ عناصر الممارسة التصنيعية للفيلم السينمائي (المهارة المهنية وتنظيماتها، مع مؤسسات تصنيع الفيلم)

إذ أنهما العاملان اللذان يمكن عبرهما اختزال كافة العناصر الأخرى ، وحتى الهامة منها ، فحتى عامل دور العرض يمكن اختزاله –مؤقتا لأغراض التركيز والحيز– إذ من البديهي أنه عندما يكون هناك معدل إنتاج اقتصادي للأفلام وتنجزه استديوهات قائمة ومستمرة ، فهذا يعني بالتبعية وجود أسواق الاستهلاك التي هي دور العرض في الداخل ، بالإضافة إلى حركة توزيع الأفلام في الخارج ، وإلا ما كانت لتوجد لتواجد أماكن تصنيع السلع (الاستوديوهات) ولا معدلات إنتاجها .

أولا : معـدلات الإنتــاج :

أما العامل الاعتبارى الأول للتيقن من كون السينما فى مصر قد باتت – عبر تواصل تاريخها – صناعة ثابتة ، فهو النظر فى معدلات إنتاج السينما المصرية سنويا ، وإذ حتى بدون النظر فى أرقام العوائد المالية أو إجراء دراسات المقارنة بين التكاليف والإيرادات وما إلى ذلك ، يكفى أن يدلنا منطق الاقتصاد الصناعى أنه لن يستمر معدل لإنتاج هذه الصناعة بدون عائدها الذى يغذى ويدفع استمرارها .

وفى هذا الصدد فإن النظرة التاريخية تدلنا على أنه باستثناء فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية التى انطلق فيها معدل الإنتاج السنوى لأكثر من مائة فيلم ، سوف نجد أن الإنتاج قبل وبعد عام ٤٦ / ١٩٤٧ يشير إلى متوسط الخمسين فيلما سنويا ، وقد مر هذا المعدل بتطويرات منذ البداية ، إذ لم ينتج بين أعوام ١٩٢٧ – ١٩٣٠ أكثر من اثنى عشر فيلما مصريا صامتا ، أما بين أعوام ١٩٣٢ – ١٩٣٩ فقد أنتجت مصر حوالى ثمانين فيلما ، أى بمعدل عشرة أفلام فى السنة ، ولكنه إزداد بعد عام ١٩٣٥ ليصبح ١٣ فيلما فى السنة ، بينما بلغ ٥١ فيلما طويلا عام ١٩٤٥ / ١٩٤٦ ، ثم ٦٠ فيلما طويلا عام ١٩٤٦ / ١٩٤٧ ، أى أنه العام الذى انطلق بعده الإنتاج لحالة الأكثر من مائة فيلم فى العام ، إلا أن المتوسط قد عاد ليستقر فى حدود الخمسين فيلما، مع اعتبارات التراوح بالزيادة أو النقصان قليلا فى حالات نادرة لهذا النقص ، لكنها حالات كثيرة التى ترد فيها زيادات على معدل الخمسين فيلما .

ثانيا : الممارسة التصنيعية للفيلم السينمائى فــى مصــر :

(١) المهارة المهنية (تعلمها وتعليمها وتناقلها)

تجرى كل مراحل صناعة الفيلم المصرى وعبر كل تاريخه ، بنفس الأعراف والتقاليد المهنية المتبعة فى سائر أنحاء العالم ووفق ما تقضى به تكنولوجيا هذه الصناعة ومتطلبات إبداع منتجها الفيلمى ، كما يتحقق ذلك بخبرة مهنية ومهارة حرفية فى جميع تخصصات الفيلم ، وبدرجة عالية كان يندهش لها عادة أساطين السينما العالمية الذين

يفدون إلى مصر لإنجاز مشروعات سينمائية يحتاجون فيها إلى مساعدة العمالة المصرية المتخصصة بدءا من كبار الفنيين والفنانين انتهاء بالعمل والكومبارس ، أما عن مصدر تكون هذه المهارات واستمرار تواصلها فهو ما يمكن رصده أخيرا باعتباره متكونا من رافدين أساسيين :

الأول : التــوارث المهنــى

والذى عماده التعليم والتعلم عبر خبرة الممارسة فى صناعة الفيلم ذاته ، وهو الرافد الذى كان يغذى تواصل تاريخ الإنتاج السينمائى فى مصر حتى بداية الستينات، وكان يقتضى من الطامحين فى الالتحاق بإحدى مهن الفيلم السينمائى أن تكون البداية دائما بالعمل فى أقل درجات السلم المهنى ، مهما كانت مصاعب وكفاحات الصعود إلى أعلى هذه الدرجات ، كما كان من الطبيعى أن تفترق النتائج حتى بين من يتمكنون من الصعود ، سواء بسبب فوارق المكونات الشخصية ، أو بسبب تفاوت القدرات الثقافية والابداعية بين سينمائى وزميله فى ذات التخصص ، وعبر هذا الرافد يمكن الإقرار بكل ثقة أنه هو الذى صنع التاريخ الحقيقى للسينما المصرية ، ولكن يبقى التساؤل حول امتلاك المهنة والمهارة الحرفية منذ نشأة السنوات الأولى ذاتها ، والتى بها يبدأ رافد التوارث عبر تعليم وتعلم الخبرة ، وهو التساؤل الذى تكمن إجابته فى دراسة الحالات الفردية لأصحاب المحاولات الأولى ، وقد كانت جميعها حالات أفراد وفدوا إلى مصر من مجتمع غربى ، أو أنهم من الأجانب الذين يعيشون فى مصر وكانت تتيح لهم ظروفهم فرصة الاحتكاك والاطلاع على الخبرة السينمائية الناشئة فى الغرب عبر أسفارهم ، وقد يكون مثلهم قلة من المصريين ، منهم محمد بيومى الذى أعد عنه د. القليوبى فيلما تسجيليا مدته ساعتان تثبت محاولاته الريادية الأولى وترصد كفاحاته الصعبة بعنوان "وقائع الزمن الضائع" ، وبعده تتوالى أسماء المصريين الرواد الذين على رأسهم محمد كريم بعد أن وجد فرصة الاحتكاك بالسينما فى ألمانيا . وأمثال هؤلاء المصريين الأوائل فى جميع تخصصات الفيلم هم الذين صنعوا الرافد المتواصل فى تاريخ

صناعة السينما المصرية ، بعد أن بدأ ينضم إليهم بين الحين والآخر مصرى جديد يقال أو هو يقول أنه درس السينما فى بلد أوربى متقدم فى السينما ، وسرعان ما يقدم دوره الريادى ، رغم أن أحدا لا يملك دليلا أو توثيقا على القول بمثل هذه الدراسة ، بل كانت العبرة دائما بما يتم تحقيقه من إنجاز سينمائى مصرى . أما فى المراحل اللاحقة من رسوخ صناعة سينمائية مصرية فقد بدأت تبرز ظاهرة السفر فى بعثات دراسية للسينما فى الخارج ، وهى رغم قلتها وتناثر عدد أفرادها عبر سنوات متباعدة ، إلا أن أصحابها قد مثلوا دورا لا يستهان به فى نفس رافد التوارث بالخبرة .

الثانى : المعهد العالى للسينما

وهو الذى أنشأته الدولة بعد مضى سبع سنوات فقط على ثورة يوليو ١٩٥٢ لتخرج أول دفعاته فى يونيو عام ١٩٦٣ ثم تتوالى الدفعات الشابة المتخرجة منه سنويا فى جميع تخصصات الفيلم حتى الآن . والجدير بالذكر أن تأسيس المعهد من الناحية التعليمية قد قام بالدرجة الأولى على أكتاف السينمائيين المصريين ذاتهم الذين يمثلون رافد التوارث بالخبرة ، لكن مع الاستعانة فى البداية ببعض الخبراء الأساتذة فى تعليم تخصصات الفيلم من أمريكيين وفرنسيين وألمان ، إلا أن ظاهرة الاستعانة بهم بدأت تتلاشى مع نهاية العشر سنوات الأولى من تاريخ إنشاء المعهد ، وقد أصبح غالبية المضطلعين بأمور التدريس به اليوم ممن سبق لهم التخرج منه فى سنواته الأولى ، ولكن بعد أن سافر جزء كبير منهم فى بعثات للحصول على الماجستير أو الدكتوراه من الخارج ، كانت فى الأغلب من موسكو وفقا لما توفر فى حينها من منح دراسية أتاحتها ظروف العلاقات السياسية وقت ذاك ، وقد أمكن بناءً على توفر طاقم من هيئة التدريس السينمائى الذى تنطبق عليه قوانين ولوائح الجامعات فى مصر ، أن تتم عملية التطوير بالمعهد فى السنوات الأخيرة ، ووفق لوائح معتمدة أشرف على صياغتها حتى إصدارها أحد أبناء نفس الجيل هو الدكتور فوزى فهمى الذى يتولى رئاسة أكاديمية الفنون بمصر ، والمعهد العالى للسينما هو أحد معاهد هذه الأكاديمية ، ومن ثم أصبح المعهد يؤهل

الدارسين للحصول – ليس فقط على البكالوريوس – وإنما كذلك الماجستير ثم الدكتوراه فى فنون وعلوم السينما ، بل وفى الأقسام الثمانية التى يتكون منها المكون، حيث يتولى كل قسم منها تدريس تخصص فيلمى معين ، وهذه الأقسام هى : الإخراج، السيناريو ، المونتاج ، الإنتاج ، التصوير ، الصوت ، الديكور ، الرسوم المتحركة . وهى رغم تخصص كل منها إلا أن بعض المواد الدراسية المشتركة قد تجمع بين أكثر من قسم وأحيانا تكون هناك مواد تجمعها كلها مثلما يحدث فى السنة الدراسية الأولى التى يدرس فيها جميع الطلبة كل التخصصات وعبر مواد مشتركة ، مع إتاحة فرصة من الساعات للطالب يدرسها فى تخصصه الأصلى ، ولا يبدأ التخصص الحقيقى إلا بدءا من السنة الدراسية الثانية ، أما فى السنتين الثالثة والرابعة فقد حتمت اللوائح الجديدة أن يكون الطالب قد انتهى خلالهما من إنجاز أربعة أفلام قصيرة فى تخصصه بالاشتراك مع زملائه من التخصصات الأخرى ، ولا يجوز تخرج الطالب بالحصول على بكالريوس المعهد مهما كانت درجات نجاحه فى امتحانات المواد الدراسية النظرية والعملية على حد سواء، إلا بعد نجاحه كذلك فى تقييم لجان التحكيم للأفلام التى أنجزها فى تخصصه (فيلمين فى السنة الثالثة ، وفيلمين فى السنة الرابعة). وذلك عدا التدريبات العملية بالأفلام عبر المواد الدراسية المختلفة ، وقد تم الانتهاء أخيرا من بناء ستديو سينمائى كامل وآخر للفيديو ويجرى تجهيزهما بأحدث المعدات ليكونا فى خدمة العملية التعليمية بالمعهد ضمن خطة تطوير الإمكانيات التى تخدم كذلك تطوير أنظمته ، رغم أن الرسوم المالية التى يدفعها الدارس تبقى رمزية جدا بل أنها فى الواقع تعتبر مجانية ، دون أن يكون ذلك وقفا على الدارسين المصريين وحدهم –باستثناء عنصر المجانية– إذ أن أعدادا من الوافدين من بقية البلدان العربية يجدون فرصتهم فى الدراسة بالمعهد بجميع مراحلها مقابل مبالغ معينة .. وكم من خريجيها عادوا مؤثرين بدورهم السينمائى كل فى بلده العربى ، بل ويمكن للباحثين تتبع ذلك بالرصد والبحث الذى يثبت تحقيق ذلك منذ تخرج أول دفعات المعهد عام ١٩٦٣ وحتى الآن ، بل ومن الاتجاه المقابل يلعب الخريجون المصريون أنفسهم دورا فى البلدان العربية حيث يزداد الطلب دائما على الاستعانة بهم خاصة فى

الإنتاجات التي تقوم بها التليفزيونات العربية المختلفة ، ولكن يظل الدور الأساسي للخريجين المصريين منصبا على صناعة السينما في مصر ، حيث أصبح المعهد العالي للسينما هو الرافد الأوحد الآن لتغذية الحقل السينمائي في مصر بالمهن اللازمة له، باستثناء حالات فردية بين الحين والحين يتلقون دراستهم السينمائية بالخارج ، أو ممن يتمكنون من إيجاد الفرصة لأنفسهم عبر الرافد القديم والمعني به ممارسة الخبرة السينمائية دون المرور بالدراسة المنظمة بالمعهد العالي للسينما.

(٢) المعدات ومؤسسات تصنيع الفيلم السينمائي :

يرتبط توفير المعدات السينمائية لأي فيلم يجري إنتاجه في مصر بأحد رافدين :

أ – الاستوديوهات السينمائية الكبيرة .

ب– المخازن الصغيرة المتخصصة في تأجير المعدات السينمائية .

أ – الاستوديوهات السينمائية في مصر :

اقترنت المحاولات السينمائية الأولى فيما قبل العشرينات بمصر بتأسيس العديد من الاستوديوهات الصغيرة بين القاهرة والأسكندرية ، والتي كان يجري إعدادها إما على أسطح منازل أو خلال أماكن كانت معدة أصلا كمخازن ، وكان العماد الأساسي لكل منها من حيث المعدات هو الكاميرا السينمائية ذاتها . وما عدا ذلك من الاستعدادات فكان يقوم كل منها وفق قدرات مؤسس الاستديو على التدبير بل وأحيانا بالتحايل الذي قد يرقى إلى درجة الاختراع الصغير ، وهي اجتهادات كانت تستمد خبراتها من الفنون القائمة وقتذاك في مصر وعلى رأسها فن المسرح ، حيث يمكن اقتباس حرفيات بناء الديكور منه ، وكذلك الماكياج والملابس .. الخ ، وتشبه هذه المحاولات مثيلاتها في بلاد الغرب الأوروبي في سنوات النشأة السينمائية مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين .

أما الطفرة الحقيقية في مجال إنشاء استوديوهات السينما في مصر فتبدأ بالعمل الرائد الذي قام به الاقتصادي المصري الكبير طلعت حرب ، وهو إنشاء ستوديو مصر

عام ١٩٣٥ كأهم إنجاز لشركة مصر للتمثيل والسينما والتي سبق إنشاؤها بمرسوم ملكي عام ١٩٢٥ كأحد مؤسسات بنك مصر . وهو الاستوديو الذي اضطلع بالإنتاج من خلال أمكانياته السينمائية القائمة بالاستوديو وتمويلها المباشر من شركة مصر للتمثيل والسينما ، كما أصبح يوفر ذات إمكانيات الاستوديو للأفلام التي ينتجها آخرون ، بل أنه مثلما كان يقوم بتوزيع الأفلام التي ينتجها كان يتولى ذات مهمة التوزيع بالنسبة لأفلام الآخرين ، حتى غدا استوديو مصر ومدرسته نقطة تأسيس حقيقية لصناعة سينمائية حقيقية في مصر ، وكان التخطيط له واعيا بهذه النية المسبقة سواء كما يوضحه خطاب مُنشئه طلعت حرب في حفل الافتتاح يوم ١٢ أكتوبر ١٩٣٥ ، أو من حيث كونه أحد المشروعات الاقتصادية الصناعية لبنك مصر ، أو من حيث كل ما استلزمه التخطيط لمشروع الاستوديو ، فلما يبرز ذلك واضحا في الاستعانة ببعض الأجانب الخبراء في التخصصات السينمائية ليعاونهم المصريون فيتعلمون منهم ، كما يبرز في فكرة إرسال البعثات المصرية لتعلم السينما في الخارج حتى قبل أن يبدأ إنشاء الاستوديو ففي عام ١٩٣٣ أرسلت أول بعثة سينمائية للخارج ، وقد ضمت كلا من أحمد بدرخان وموريس كساب للدراسة الإخراج في فرنسا ، وكذلك محمد عبد العظيم وحسن مراد لدراسة التصوير في ألمانيا .

وفيما بعد لنجاح الدور الذي قام به ستوديو مصر ، توالى إنشاء الاستوديوهات في مصر حتى بلغ عددها خمسة ، وتميزت كلها بنجاح أدوارها في استمرار صناعة السينما المصرية ، رغم اختلاف وظيفة وطبيعة كل منها من حيث الإنتاج والتوزيع ؛ وهذه الاستوديوهات العاملة حتى الآن هي على وجه الحصر :

١– استوديو مصر .

٢– استوديو الأهرام .

٣– استوديو النيل (نحاس سابقا) – وامتداده الآن بلاتوهين لمدينة السينما .

٤– استوديو جلال .

٥– استوديو ناصيبيان .

أما استوديو مصر وهو أكبرها وأقدمها على الأطلاق فقد تم بناؤه على أحدث ما توصلت إليه خبرات تشييد الاستوديوهات السينمائية في العالم وكذلك المعدات السينمائية بما في ذلك معامل التحميض والطبع واستعدادات التسجيل الصوتي ومكساجه وورش تصنيع الديكورات بمختلف أقسامها وقاعات المونتاج البوزيتيف والنيجاتيف ، بل ولم يكتف بناء الاستوديو ببلاتوه واحد كبير للتصوير ، وإنما تضمن كذلك الأصغر من حيث الحجم والمساحة حتى يسهل اختيار إحداها بناء على متطلبات كل فيلم ، وبما يوفر في تكلفة الإنتاج إذ تتفاوت أسعار تأجير البلاتوهات وفقا لمساحة خالية كبيرة ضمن ملكية أرض الاستوديو لبناء ديكورات المشاهد الخارجية مثل الشوارع والحواري والحدائق والأحياء التاريخية .. الخ .

هذا وبينما يقوم استوديو الأهرام على نفس نهج استوديو مصر تقريبا ، بما في ذلك تضمنه لمعمل التحميض والطبع ، نجد الاستوديوهات الثلاثة الأخرى وقد اكتفى تشييد كل منها ببلاتوه واحد للتصوير ، ولكن مع كافة الأقسام الأخرى اللازمة لإنجاز الفيلم السينمائي ماعدا التحميض والطبع .

وإذا استثنينا العمل الحديث الذي تقوم به أكاديمية الفنون من حيث تجهيز الاستوديو السينمائي الذي شيدته ملحقا بالمعهد العالي للسينما ، ليشتمل على أحدث المعدات السينمائية التي يجرى استيرادها بناء على دراسات متابعة دقيقة ومتخصصة تكتشف بالمقابل أن غالبية المعدات التي قامت عليها الاستوديوهات السينمائية الخمس في مصر إنما لازالت هي ذاتها المعدات التي تم استيرادها في الخمسينيات والستينيات، وذلك فيما عدا بعض المعدات التي كان ينتهي استهلاكها ويتحتم استعواضها . بالإضافة إلى إنشاء معمل التحميض والطبع بالألوان كجزء من "مدينة السينما" وهي الجديدة بمنطقة الأهرام ، والتي لا يمكن أن نطلق عليها صفة الاستوديو ، رغم أنها شيدت في الستينيات بهذا الغرض واشتملت على أضخم بلاتوهين يناظران بلاتوهات الاستوديوهات الهوليودية ، ولكنهما –ولأسباب لا تتحمل هذه الدراسة التعرض لها– ظلا مغلقين دون أي استغلال ، بينما تعمل بقية أقسام مدينة السينما من خلال : مركز

الصوت الذي يجرى تحديث معداته ، وكذلك مجمع المونتاج ، بالاضافة إلى المعمل الحديث للتحميض والطبع ، وكذا بعض قاعات العرض السينمائي . والجدير بالذكر أن مباني مدينة السينما تضم المباني الإدارية الرئيسية لصناعة السينما في مصر مثل شركة الاستوديوهات ، والمركز القومي للسينما الذي يضم إدارات تراخيص الاستيراد والتصدير السينمائي ، والمهرجانات ، ومختلف إدارات إنتاج الأفلام التسجيلية والتجريبية والأطفال والرسوم المتحركة وأفلام العرائس ، وكذا إدارات الثقافة السينمائية ، وهذا بالإضافة إلى الأرشيف السينمائي القومي كأحد أهم إدارات المركز القومي للسينما .

ب- المخازن الصغيرة لتأجير المعدات السينمائية :

قلما نجد أثرا يذكر قبل الستينيات لظاهرة تأجير المعدات السينمائية من منبع آخر غير الاستوديوهات التقليدية ، ولكن ثمة عاملين أديا إلى تزايد وانتشار ظاهرة المخازن الفردية الفنية التي يلجأ إليها السينمائيون في استئجار التصوير لأفلامهم :-

العامل الأول :

حيث بدأ يتراكم اقتناء المعدات السينمائية لدى بعض العاملين بالسينما، وخاصة العمال منهم ، ومن خلال ما ظهر من محاولات التصنيع المحلي لإحدى أو بعض وحدات هذه المعدات وتكلفة تصنيع قليلة لا يمكن مقارنتها بحال من الأحوال مع مثيلاتها من المستورد مثل فوانيس لمبات الإضاءة ومثل الشاريوه (عربة حمل الكاميرا التي يتم تحريكها على قضيبين متوازيين) . وكذلك تراكم الاقتناء من خلال ما يتخلف من بعثات تصوير الأفلام الأجنبية الكبيرة في مصر ، حيث اعتاد عمال السينما المصريون الذين يعملون مع هذه البعثات على شراء غالبية المعدات التي استعملت في تصوير الفيلم الأجنبي في مصر ، إذا كانت تمثل مصلحة مشتركة لكلا الجانبين : فهي تشترى رخيصة بالقياس إلى سعرها الأصلي ، كما أن التخلص منها يرفع عن الشركة الأجنبية عبء إعادة النقل والتصدير مرة أخرى خارج مصر ، ولقد كان لهذا الرافد دورا كبيرا لا يستهان به في تجديد وتحديث المعدات السينمائية في مصر .

العامل الثانى :

حيث بدأت تتزايد منذ النصف الثانى للستينيات ظاهرة تصوير المشاهد الداخلية فى أماكنها الحقيقية كالشقق والمكاتب دون الحاجة إلى بناء ديكورات لها فى الاستوديهات ، وسواء كان مرد ذلك أسباب فنية تتعلق برؤية المخرج ، أم هى أسباب اقتصادية تتعلق بخفض تكلفة بناء الديكورات ودفع إيجار بلاتوه الاستوديو ، فإنه فى كل من الحالتين كانت التكلفة الأقل فى تأجير المعدات من مخازن المعدات بدلا من الاستوديو هى الدافع الأساسى لانتشار هذه الظاهرة ، خاصة وأن هذه المخازن عادة ما توفر كذلك أفراد العمالة اللازمة للمعدات المؤجرة بحيث لا يبقى لمنتج الفيلم من احتياج للاستوديو إلا فيما يتعلق بالتحميض والطبع ، وما يستلزمه الفيلم من مراحل التشطيب كالمونتاج والدوبلاج والمكساج وفى بعض الأحيان يكون المنتج مضطرا لاستئجار البلاتوه لديكور واحد أو اثنين أو مما يصعب تصويره إلا من خلال الاستوديو .

هذا وقد تأثرت -ولا شك- حالة العمل فى الاستوديوهات بظاهرة مخازن تأجير المعدات ، ومرت بها فترات بين الحين والحين يمكن وصفها بشبه كساد ، فى الوقت الذى تلتزم فيه إدارتها بدفع رواتب موظفيها وعمالها ، مما حدا بها إلى أن ترفع أسعار استئجار البلاتوهات والخدمات الفنية لتتمكن من تغطية التزاماتها بأجور العاملين فيها، وكان لذلك أثر معاكس من حيث رواج استخدامها ، حيث تزايد الإقبال من الناحية الأخرى على مخازن تأجير المعدات ، إلا أن كل ذلك لا يعنى حالة كساد فى العمل بالاستوديوهات ، بل ما أكثرها الفترات التى سيصبح فيها حجز البلاتوهات قبل شهور من موعد التصوير ظاهرة لا يمكن إنكارها ، ولكنها ظاهرة ترتبط بفترات الانتعاش التى تمر بالسينما المصرية فى موجات تبدو متدافعة فى إيقاعها كأمواج البحر إزاء الشاطئ .

(٣) التنظيم المهنى :

عندما يجرى الحديث عن أى صناعة ما فى بلد خلال القرن العشرين : فلابد أن يتم الالتفات إلى التنظيمات التى تجمعها وجود هذه الصناعة ، وهو التفات هدفه إثبات

كونها "صناعة" وليست مجرد محاولات ، كما أن هدفه التعرف على هوية هذه الصناعة وواقعها . ولهذا يصبح من الطبيعى رصد ما انبثق عن صناعة السينما فى مصر من هذه التنظيمات فكان على رأسها نقابة المهن السينمائية التى تحمل فى طياتها تاريخها الخاص وصراعاتها التى تستأهل التأريخ ، وخاصة وقد تجاوز عدد أعضائها اليوم الثلاثة آلاف عضو من مختلف تخصصات المهن السينمائية ، عدا الممثلون الذين ضمتهم نقابة المهن التمثيلية مع زملائهم من ممثلى المسرح والإذاعة والتليفزيون وبقية مهن فن المسرح. وتبلغ نقابة المهن السينمائية اليوم من القوة ما يمكن أن يساعدها على لعب الأدوار الهامة فيما يتعلق بهذه الصناعة . ويظهر ذلك جليا فى حدة الصراعات التى تتسم بها انتخابات مجلس إدارتها ورئاستها ، بما يعبر عن الآمال المعلقة على ضرورة دفع النقابة إلى تحقيق الدور الهام المنوط بها .

أما فى الجبهة الموازية حيث المنتجون والموزعون وأصحاب دور العرض السينمائى وشركاتهم فتوجد غرفة صناعة السينما التى أنشئت فى ظل قانون صدر عام ١٩٤٧ بشأن الغرف الصناعية التى تجمع كل منها رجال الصناعة الذين يعملون فى مجال واحد ، فكانت غرفة صناعة السينما من بين ٢٤ غرفة صناعية فى مصر يضم اتحاد الصناعات المصرية ، وكانت عضوية الغرفة اختيارية ويقبل فى عضويتها :

١- الاستوديوهات .
٢- المنشآت التى تشتغل بالإنتاج السينمائى على أن تكون مقيدة بالسجل التجارى وتكون أنتجت ثلاثة أفلام على الأقل .

على أن يتعادل فى مجلس إدارة الغرفة عدد الأعضاء الذين يمثلون الاستوديوهات مع عدد الأعضاء الذين يمثلون المنتجين .

وعبر ملابسات عديدة ارتبطت ببعض الأزمات التى مرت بها اقتصاديات صناعة السينما نفسها من ناحية ، وتطورات وتغيرات التنظيم الاقتصادى والصناعى فى مصر بعد ثورة ١٩٥٢ من ناحية أخرى ، أعيد إصدار القرارات الوزارية المنظمة لغرفة صناعة السينما وأصبحت عضويتها إجبارية بدءا من عام ١٩٧٢ بحيث تضم : منتجى الأفلام

السينمائية ، وموزعيها ، والاستوديوهات ومعامل الطبع والتحميض ، ودور عرض الدرجة الأولى وكذلك الثانية ؛ بل أصبح إجباريا على كل منشأة سينمائية لا يقل رأسمالها عن خمسة آلاف جنية أو يعمل بها خمسة وعشرون عاملا على الأقل أن تنضم إلى الغرفة ، والجدير بالذكر فى هذا الصدد هو تبعية غرفة صناعة السينما لوزارة الصناعة وليس لوزارة الثقافة ، وتتلخص مهمة الغرفة فى العناية بالمصالح المشتركة لأعضائها وتمثيلهم لدى السلطات العامة . كما تسعى تلك السلطات فى العمل على تنمية الصناعة المصرية فى مجال السينما ، ومهما كانت الخلافات أو الانتقادات التى توجه بين الحين والآخر للغرفة إلا أنه لا يمكن إنكار أدوار كثيرة لها لعبتها فى استصدار التشريعات السينمائية الخاصة بحماية صناعتها فى مصر .

ولكن وبالنظر إلى إكتمال حلقة التنظيمات التى يستتبعها وجود صناعة ، تبقى بعض التنظيمات كمجرد مطالبات دون أن ترقى إلى مستوى التحقق الفعلى، مثل المطلب المتكرر من الكومبارس العاملين بالأفلام المصرية ، وإن كانوا على عكس عمال المهن السينمائية الذين يعثر مطلبهم من النواحي التشريعية المكتملة ولكنهم يمتلكون مقرا لهم ويشكلون مجلس إدارة ولكن باعتبارهم مجرد جمعية وترجع مشكلتهم فى هذا الصدد إلى الالتباس الذى رافق مراحل تشكل نقابة المهن السينمائية بحيث لم تتم الإجابة في المراحل التاريخية الأولى على التساؤل حول اعتبار عمال السينما أعضاء بالمهن السينمائية، وعندما صدر آخر قانون لنقابة المهن السينمائية حسم عضويتها باشتراط التخرج من المعهد العالى للسينما أو ما يعادله ، وهو مالا يترك مساحة لعضوية العمال وإنما يستلزم الأمر وجود تنظيم خاص بهم .

من ناحية أخرى وطالما أن الموضوع متعلق بصناعة هى صناعة ثقافية ، فإن أكتمال حلقة التنظيمات الخاصة بها يبرز حال رصد ظاهرة الاتحادات والجمعيات الخاصة بكتاب السينما ونقادها في مصر ، والتى كان من بينها اتحاد نقاد السينما المصريين العضو باتحاد نقاد السينما العالمي كما لا يمكن إنكار الدور الهام الذى لعبته ظاهرة هذه الجمعيات في التأثير على مسار وحركة صناعة السينما في مصر بدءا من حركة تجدد ابداعاتها مرورا بتأثر اقتصادياتها بهذا التجدد انتهاء بخلق جسور العلاقات الثقافية وبالتالى الإنتاجية مع سينما البلدان الأخرى .

وخلال ترسخ هذه الصناعة أصبح للتصوير والإضاءة مبدعون مصريون ذوى اتجاهات فنية مختلفة ، ولم يكن غريبا فى ظل ذلك أن بدأت ألتقى برصد هذه الخصوصيات من خلال الباحثين ، خاصة فى الدراسات العليا عبر حلقة الأبحاث عن "قسم المبدعين السينمائيين" التى أشرف عليها ، فها هى مثلا الدارسة حنان عبد العزيز وقد بدأت بحثها عن مدير التصوير الفنان رمسيس مرزوق بعنوان "أولوية تأثير الشخصية الدرامية في اختيار نوع الإضاءة عند رمسيس مرزوق" فهي –أى حنان– ترى أن مفتاح الإضاءة عنده يبدأ من طبيعة الشخصية ، فإذا ما سألتها التوضيح ، تذكر شارحة بالمقارنة –في رأيها– أن وحيد فريد مثلا يبدأ بإضاءة المكان أما عبد العزيز فهمى فيحكمه الموقف الدرامى أساسا .. إلخ ، وبصرف النظر عن الاتفاق أو الاختلاف فيما تذهب إليه الباحثة ، فإن من المؤكد أن ثمة تجارب عديدة فى هذا المجال قد أصبح لها تراثها الرائع، وربما يرصده الآن هنا سعيد شيمى .. بل وضمن هذه الكوكبة المعاصرة من مبدعى الضوء السينمائى فى مصر نلتقى بسعيد شيمى نفسه الذى هو مؤلف هذا الكتاب ، بعد أن أصبح فى ذاته تجربة لها تاريخ خاص يبدأ من عمق الهواية وممارستها فى الصبا مارا بالدراسة نحو الاحتراف وحتى كونه المبدع المسيطر على الابتكار الآلى حتى أثناء إعداده لهذا الكتاب التاريخى .. بل والتاريخى .

نعم إنه التاريخى ، فقد أضاف ملفا رائدا إلى ملفات السينما حيث يثريها كماً وكيفاً ليصبح لهذه الملفات تراكمها الأولى ، الذى يؤسس مداخلا داعية للإنطلاق فى البحث والإبداع معا .

وهنا .. وبعد ن تأكد لدى الغالب الأعم من المتخصصين أن ثمة سمة ريادية لابد أنها باتت متحققة –بشكل أو بآخر– فى كل مرة يصدر فيها أحد ملفات السينما ، أصبح من الضرورى أن نبدأ الدعوة إلى إنجاز التتمة فيما يلزم استكماله تطويرا وامتدادا لأى خطوة ريادية أو افتتاحية مما بدأ فى هذه الملفات ، سواء بالامتداد بها أو بالتصحيح لها أو بالاختلاف معها ... إلخ ، وهو الذى إذا ما تحقق فلابد أنه سيزجج فرحتنا جميعا بتحقق الأهداف من مشروع ملفات السينما ، الذى ينصب على استكشاف خصوصية

التجربة السينمائية في مصر ، أي البحث في خصوصية الخصوصية ، لأن السينما في عموميتها لها خصوصيتها الجمالية كما اعتدنا التأكيد على ذلك .

وطالما أن خاصية الإيهام بخلق الحركة السينمائية هي التي تتشكل من خلالها كل خصوصية جماليات السينما وفنياتها بدءا من التصوير وانتهاءا بالمونتاج ، لذا فإنها الخاصية التي تسم الفيلم كله كعمل فني مثلما أنها تسم كل جزئ متخصص في مكوناته ، أي أنها السمة الخاصة بتكاملية فنون الفيلم ، وعليه فإنه في مقابل دعوتنا للبحث وتأريخ التخصصات السينمائية الأخرى ، يلزم التأكيد بالمقابل على عدم الوقوف أيضا عند واحد من هذه التخصصات الأخرى ، ذلك أن المبدأ الأمثل في فن الفيلم هو تكاملية فنونه .

هذا كما وأن تاريخ الصورة/التصوير السينمائي في مصر ، لابد وأن يتجلى عاكسا من ناحية ، ومؤثرا (سلبا أو إيجابا) من ناحية أخرى -في بقية مكونات الثقافة المصرية .. بل والعربية .. طالما سلمنا بحقيقة تكاملية الفنون في السينما ، وأيضا تكامليتها معها .. وهذا ما أصبحنا نطمح لبحثه ، بل والتأكيد عليه تجنبا وتجاوزا للنظرة التي تقلص الدور السينمائي على الساحة الثقافية وكأنها جزيرة منعزلة .. إن هذه الملفات دور إيجابي في هذا الصدد ، وهو دور يسعى إلى المستقبل .. فإلى لقاء .

أ. د. مدكور ثابت
يولية عام ١٩٩٧ م

الباب الأول

- مقدمة لابد منها وكتابة تاريخ التصوير .
- مدير التصوير السينمائي .
- من عين المصور إلى عين المشاهد .

مقدمة لابد منها

أرض مصر وجدت في موقع جغرافي بين قلب ثلاث من قارات العالم القديم. مما جعلها همزة وصل مستمرة بين سحر الشرق ووحشية وطمع الغرب. مازها ذو الطمي الأسود يجعل أرضها الصفراء خيراً أخضر على الدوام وزرع طازج طوال العام. هذا الخير الوفير والموقع الفريد، وسماحة أهلها وحبهم للخير والبناء والعمار جعلها مطمعا دائما للشعوب والقبائل المحيطة بها، تريد خيرها وتعمل على إخضاعها.

يقو المؤلف الألماني (أدولف أرمان)[1] في كتابه عن تاريخ العالم (إن دراسة المنجزات الحضارية المصرية تؤكد أن المصريين عنصر "فنان" قد سبق العالم بأسره بابتكاراته الحضارية الرائعة. بينما كانت اليونان (حضارة بحر إيجه) في طفولتها، كانت مصر منذ وقت طويل تقود العالم صوب المدنية. وظل العالم أمداً طويلاً يغترف من ينابيع حكمتها).

على مر العصور دخل أرضها غزاة طامعون. هكسوس، نوبيون، ليبيون، فرس، يونانيون، رومان، عرب، ترك؛ وحديثاً فرنسيون وبريطانيون وألمان .. وهكسوس آخر الزمان ... !!

قاومت مصر .. في العصور القديمة. فكانت قوة الغازي تتلاشى وتذوب في الكيان الحضاري لأهلها، بدلا من كسر شوكتها وإخضاعها.

أما في العصر الحديث فقاومت ونهضت وتعلمت.. وانكسرت وقامت من جديد محاولة اللحاق بالعصر الحديث وتقدمه، لأنها تعلم أن بقاءها مرتبط ومرهون بالبنية الحضارية لشعبها.

وفي منتصف عام ١٧٩٨ حطت جيوش فرنسا بقيادة نابليون بونابرت على أرض مصر في حملته الشهيرة ، وعرفت مصر في عصرها الحديث ولأول مرة ، مدى تخلفها عن ركب الحضارة المعاصرة الناهضة في دول الغرب فحكم سلاطين المماليك طمت العقول بجهالة وتخلف قهري استمر لقرون ، وكتب [٢] الجبرتي متعجباً (إن عقولنا لم تعود وتتسع لمعرفة كل ذلك من اختراعات حديثة) وكان ذلك قبل مائة عام تقريباً من ظهور اختراع السينما في دول الغرب .

بإرادة الشعب اعتلى (محمد على) ولاية مصر العثمانية ، وإن كان قد تنكر لها بعد ذلك، واستوعب الرجل الألباني الطموح طبيعة البلاد ، موقعها وحضارتها ومكونات شعبها ، وبدأ مشاريع عملاقة لتحديثها ، فأرسل البعثات إلى الغرب التي كانت بداية لما سمى (عصر التنوير) بريادة رفاعة الطهطاوي وأمثاله من الرجال وأنشأ المدارس والمصانع والدواوين الحكومية الحديثة التي تعمل على تنظيم العمل والفكر والعسكر ، وللحق نجح الرجل لأنه اعتمد في هذا البناء على العنصر المصري في المقام الفعال والمؤثر حتى أن مصر القوية الحديثة أصبحت تهدد دولة «الرئاسة» أي الخلافة العثمانية ذاتها .

ولم يستمر ذلك زمناً طويلاً لإجماع وخوف دول الغرب والشرق معاً (روسيا والدولة العثمانية) من قوة مصر العسكرية الصاعدة والحضارية المعروفة ، فعملوا على تحجيم هذه النهضة والقوى بشتى الطرق ولقد أوجز الدكتور لويس عوض [٣] في ذلك مقولته (لقد كانت الفترة بين معاهدة لندن ١٨٤٠ والاحتلال البريطاني لمصر عام ١٨٨٢ ، هي الفترة التي تم فيها إغتصاب مصر أولاً بقوة المال وثانياً بقوة السلاح. وهي الفترة التي عاصرت (محمد على) ميتا حيا بعد انهيار إمبراطوريته وعاصرت عباس الأول وسعيد باشا والخديوى إسماعيل وتوجتها ثورة عرابي العظيمة المجهضة . وهي الفترة التي بلغ فيها التسابق الاستعماري أشده بين فرنسا وانجلترا الوارثة لتركة ذلك الرجل المريض ، الميت الحي الآخر أي الإمبراطورية العثمانية . وتبلور هذا التسابق في الصراع حول مشروع قناة السويس عام (١٨٥٤ – ١٨٦٩) وقد انتهت هذه الحقبة بخراب مصر ثم باحتلالها . فجنح أكثر المؤرخين والمحللين ولا سيما عبد الرحمن الرافعي ومحمد صبري، إلى صب جام غضبهم على مشروع قناة السويس وتصويره على أنه كان

العامل الأساسي في خراب مصر واغتصابها بالاحتلال البريطاني في عام ١٨٨٢ . ومن يتأمل تاريخ أوروبا ومصر والشرق الأقصى خلال القرن التاسع عشر ينتهي إلى نتيجة واحدة هي أن احتلال بريطانيا لمصر في عام ١٨٨٢ كان ليتم سواء فتحت فيها قناة السويس أم لم تفتح ، وسواء أفلست مصر في عهد إسماعيل أم لم تفلس ، وسواء قام عرابي بثورته العظيمة أم لم يقم ، وإنما كانت كل هذه المناسبات عارضة ومبررات شكلية لتغطي عملية الاغتصاب ، بل لقد حددت حركة التاريخ أن تكون مصر من نصيب الاستعمار البريطاني بالذات ، لا من نصيب الاستعمار الفرنسي ، لأن مصر كانت مفتاح الهند جوهرة التاج البريطاني . لقد جربت فرنسا أيام بونابرت (١٧٩٨ – ١٨٠١) ولكنها فشلت بسبب تصدى إنجلترا لها .. كما حاولت إنجلترا احتلال مصر في عام (١٨٠٧) ولكنها فشلت أيضا بسبب تصدى فرنسا لها . وفي تقديري أن الاحتلال البريطاني في ١٨٨٢ قد تقرر تاريخياً عام ١٨٣٠ باحتلال فرنسا للجزائر مما تضمن تخليها عسكرياً عن أحلامها النابليونية الكبرى في القارة الآسيوية ، والاكتفاء بأملاكها على الشاطئ الآخر من البحر الأبيض المتوسط. كما يكتفي السيد بضيعة قريبة في متناول يده وعلى مشارف قلعته . وقد كان هذا تخلياً ضمنياً عن تكرار سياسة فرنسا البونابرتية في احتلال مصر عسكرياً والاكتفاء بسياسة محور مصر – فرنسا لتأمين مصالح فرنسا أيام لويس فليب ومحمد على . وفي هذا التنافس الاستعماري بين الدولتين الأعظم في القرن التاسع عشر لم يكن هناك مناص من أن تفكر إنجلترا في احتلال مصر لتأمين طريق الهند وللمحافظة على التوازن الأوروبي وقد ظلت تتحين الوقت المناسب حتى سنحت لها الفرصة بثورة عرابي على الخائن الخديوى توفيق في ١٨٨٢ رداً على احتلال فرنسا لتونس في عام ١٨٨١ .

فاغتصاب مصر بقوة السلاح في القرن التاسع عشر إذن كان أشبه بالقدر المحتوم ولا سيما بعد أن تطور الاستعمار الأوروبي من فلسفة الرأسمالية الليبرالية أو الحرة، وشعارها أن (العلم يتبع التجارة) إلى فلسفة الرأسمالية الإمبريالية وشعارها أن (التجارة تتبع العلم) وهو الفرق الحقيقي بين اغتصاب إنجلترا للهند واغتصاب إنجلترا لمصر . وما حكايات قناة السويس وديون مصر واستنجاد توفيق بإنجلترا لإخماد ثورة عرابي إلا الذريعة التي تذرع بها الاستعمار لتبرير غزو (القوى للضعيف) .

هذا المأزق التاريخى الذى أوضحه العالم الراحل الجليل الدكتور لويس عوض، جعل مصر دولة محتلة يحكمها خديوى لا يملك حتى أن يحكم (عباس حلمى الثانى).. والأجانب المقيمون طبقة فوق المجتمع المصرى بكل فئاته يعيشون بقوانينهم ومحاكمهم الخاصة ومستوى معيشة خاص بعيداً عن أحلام الشعب المصرى ، الذى كان غريباً مهضوم الحق على أرضه ، فقيراً مستغلاً محروم من اللحاق بتقدم العصر ..

كانت المدن المصرية الكبرى تضم (جاليات) أجنبية ضخمة من اليونانيين والإيطاليين والفرنسيين والبلجيك وتميزهم بامتيازات تجعلهم طبقة القمة ، وتنشط هذه الجاليات فى مهمة التجارة الاستغلالية ويعتصرون اقتصاد البلاد ، وكان وصف النابغة المرحوم الدكتور جمال حمدان (٤) لهذا الوضع (إن الاستعمار الحديث لمصر كان أوروبياً جماعياً أكثر منه بريطانياً أحادياً ، بدأ اقتصادياً قبل أن يصير إستراتيجياً ، وعلى الجملة فقد كان استعماراً مثلثاً استراتيجياً من الدرجة الأولى استغلالياً فى الصف الثانى واستيطانياً فى المحل الثالث) .

فى هذه الظروف الغريبة عرفت مصر السينما ، ولا غرابة أن نستشعر من هذا التاريخ الموجز ، والذى تعمدت أن أوضحه فى كتاب عن التصوير السينمائى .. لأشرح لماذا بدأت السينما فى مصر على يد مجموعة من الأجانب أو الأجانب المتمصرين الذين جلبوا هذا الاختراع الجديد (اللعبة المسلية) المربحة بسرعة من أوروبا ، لمكسبها المادى السريع ، بعدما بدأت باريس تروج لهذه التسلية الجديدة عن طريق الأخوان لوميير فى كل بقاع العالم (أنظر صورة رقم ١) .

كتابة تاريخ التصوير

يكتب تاريخ السينما فى الغالب من وجهة نظر المتحمسين أو الممثلين أو المخرجين، وليس فى ذلك غضاضة ، ولم يفكر أحد فى مصر أن يكتب هذا التاريخ من وجهة نظر التصوير والمصورين ، الذين لهم الفضل الأول فى البداية والتطور والبنية الفعلية فى صناعة السينما .

وحين بدأت الدراسة والبحث ، وجدت أن التصوير السينمائى مر فى مصر بخمس مراحل فى تطوره حتى الآن ، هذه المراحل متداخلة ومستمرة معاً بدون أى انفصال ، ولقد جاء تصنيفى لها وترتيبى بوجود مجموعة جديدة من المصورين الجدد على الساحة وبعيداً عن أى أساليب أو اختلاف فنى أو تقنى لهذه المراحل .

١ - المرحلة الأولى وأسميتها السنوات البكر والتى بدأت من دوران الكاميرا لأول مرة تحت سماء مصر عام ١٨٩٧ وهى مرحلة البدايات ومعرفة ذلك الاختراع الوافد الجديد .

٢ - المرحلة الثانية بداية من عام ١٩٢٧ وهى مرحلة الرواد لهذا الفن والبدايات فى إرساء مفاهيم التصوير السينمائى وبناء أسس الصناعة السينمائية نفسها واستوديوهاتها وعالمها .

٣ - المرحلة الثالثة بداية من عام ١٩٤٦ بنهاية الحرب العالمية الثانية وظهور جيل جديد من المصريين لهم الريادة الفنية حتى الآن وما تطور وواكب من تقدم الآلة والأسلوب وأسميتهم جيل العمالقة .

٤ - المرحلة الرابعة بداية من عام ١٩٥٨ وهى استمرارية للجيل السابق مع دخول الفيلم الملون وما صاحبها من مشاكل وبناء وأسميتهم جيل الوسط والمقصود بأنهم جيل الوسط فى القرن العشرين وبعد مرور حوالى خمسين عاماً من اختراع السينما .

٥ - المرحلة الخامسة وهى مرحلة ظهور جيل الدارسين وخريجى أكاديمية الفنون والمعاهد العليا للسينما وبداية ظهور أول أفلامهم على الشاشة المصرية .

كل مرحلة لها خصائصها الفنية ومميزاتها وأدوات إبداعها ومشاكلها ، وتحمل فى طياتها جزء من تاريخ مصر الحديثة ، ولقد حاولت بقدر ما أملك من معرفة وجهد أن أستخلص الحقائق من المراجع والكتب والمجلات القديمة والنشرات المختلفة ، واللقاءات الشخصية مع الفنانين الذين عاصروا مراحل من هذا التاريخ ، وخاصة أن الكثير منهم فى رحاب الله ، وإن كنت قد أخطأت فى معلومة فليسامحنى القارىء ، فقد كانت المهمة صعبة وأى إضافة صحيح واردة بعد ذلك وأرضاها بكل حب وسرور .

وهذا الكتاب رصد للتاريخ الخاص بالصورة السينمائية في مصر من خلال مصوريها ومعداتهم ، وليس تحليلاً نقدياً أو دراسة أكاديمية أو بحثا مطولا ، ولكنه يمكن أن يكون أرضية مستقبلية لدراسات عديدة تتخذ من أساليب ومناهج مصورينا دراسات مختلفة تضع لهذا الفن مفهوم وأسس مقومات إبداعه .

وفي نفس الوقت سمحت لنفسي بالتدخل الموضوعي في شرح بعض جوانب التصوير لأنى وجدت لزاماً علىّ أن أوضح حتى يكون الكتاب وفياً في سرد التاريخ وإيضاحاته الجانبية .

كما أن الآراء المنشورة والمنقولة عن الصحف والمجلات والكتب سواء القديمة منها أو الحديثة لا تعبر بالضرورة عن رأيي الشخصي ؛ بقدر ما تنقل لنا صورة (تسجيلية) إذا صح هذا التعبير السينمائي لحقيقة هذه الفترة وما كتب بها ، وحتى إذا كان بها قصور أو رؤية مغايرة نستشعرها في وقتنا الحالي .

ولقد اتبعت منهجا في البحث والكتابة حاولت فيها المحافظة بقدر الإمكان على جمع الحقائق ومضاهاتها بأكثر من مصدر واستخلاص منها الصالح المنطقي ، كما وثقت كل كلمة رصدتها في الكتاب من مصادرها سواء مطبوعة أو منقولة لي من سينمائيين معاصرين ، واستبعدت أي مبالغات أو حقيقة غير مؤكدة ، وكذلك عرضت أهم المعدات المستعملة في التصوير والإضاءة والمعامل والاستوديوهات ، لأن تطور المعدات مع مرور الزمن أوجد بالضرورة تطورا موازيا ومتكافئا له وتقدمت أساليب التصوير والصورة السينمائية ، فالآلات عملت على سرعة تطوير الفن السينمائي عموماً والتصوير جزء كبير منه ، ثم طور الفن نفسه بمفهوم وإبداعات رجال السينما والتصوير منهم في الصدارة ، ونحن الآن في مرحلة على أعتاب القرن الواحد والعشرين وبعد نهاية قرن كامل من اختراع السينما . نجد أن التقدم والتطوير التكنولوجي قد فرض نفسه مرة أخرى على الصورة السينمائية ، ليصبح التصوير السينمائي تصويراً مبهراً في استعمالاته الحديثة . مثلما نجد الآن باستعمال التصوير مع الكومبيوتر جرافيك في السينما العالمية وخاصة الأمريكية . الذي أتمنى أن تلحق مصر بهذا التقدم في أسرع وقت ممكن .

إن كتابة التاريخ ليس بالأمر السهل ، ولهذا ترددت كثيرا قبل أن أجمع شتات هذا الكتاب في عدة كتابات متفرقة ، حتى تشجعت من حبي لمهنتي والحماس في تأصيلها ، ووجدت أن السينما والتصوير منها في الصدارة ــ بدون تصوير لا يوجد سينما ــ هي الفن الوحيد في تاريخ البشرية الذي عرفنا تاريخ مولده .. وأن التصوير السينمائي هو سند هذا الفن إلى الأبد .. حتى مع وجود كل التقنيات الحديثة .

وأسجل جزيل شكري لكل باحث أجهد نفسه وكتب قبلي مؤرخا لهذا الفن الجميل ، الذي أتمنى أن يعود عصره الذهبي وازدهاره مرة أخرى وتنهض السينما المصرية من كبوتها الحالية .

وهذا الكتاب هو محاولة (عنيدة) مني لأثبت أن السينما المصرية باقية رغم كل شيء .. فهذا التاريخ الذي أكتبه لا يمكن أن يمحى بسهولة .. هذا فن له جذوره القوية العميقة التي يصعب خلعها من أرض مصر ..

وعلى الله قصد السبيل .

محمد سعيد شيمى

المعادى / مايو ١٩٩٦

مدير التصوير السينمائي

مدير التصوير السينمائي يعرفه معجم الفن السينمائي [5] : (هو المصور الأول، وهو المسئول عن توزيع الإضاءة واختيار زاوية التصوير ، وحركة الكاميرا أو الكاميرات، والإشراف على حركة الممثلين وتكوين المنظر ، وتوجيه الإرشادات والتعليمات ، التي من شأنها رفع القيمة الفنية والجمالية والتعبيرية للصورة . وهو يساعد في تصميم المناظر عند تشييدها ، بحيث تلائم التصوير الجيد ، ويضع خطة شاملة للعمل ، تسير عليها وحدة التصوير) .

وكل ما سبق صحيح ، ولكنه تعريف مبسط للغاية ، لذا وجدت من واجبي أن أوضح بشيء من التفاصيل ، وظيفة مدير التصوير السينمائي الذي ينشط في مجالات ثلاثة ، هي : التنظيم والحرفة (السيني ـ فوتوغرافية) [6] والإبداع الفني .

ويجب أن يتميز مدير التصوير بهدوء الأعصاب والصبر وقوة التحمل والمثابرة المستمرة على العمل ، لأن مهنته من المهن السينمائية الشاقة ، ويبدد هذا الشقاء والإرهاق حبه الشديد لها ، وهي مهنة المخاطر الكبيرة والمغامرة .. وهذا حب آخر ، وكثيرا ما تعرض بعض المصورين للحوادث الخطرة والإصابات وفي بعض الأحيان للموت .

وحين أتكلم عن عمل مدير التصوير السينمائي في السينما ، فمن الواجب التفريق بين طبيعة مهنته المعروفة محليا وعالميا من قرن من الزمان ، وبين هذا السيل من اللافتات المائلة للتليفزيون المصري والمخطئة بكلمة "مديرو التصوير" على برامج بسيطة ليس فيها أي فن أو إبداع ، سوى نقل وتسجيل أحاديث ومقابلات بقواعد فوتوغرافية بحتة .

لذا واجب على نقابة المهن السينمائية إيقاف هذا الخطأ الشائع ، لتعرف من خلال شعبة التصوير وظيفة كل تخصص .. وليس هذا إقلالا من شأن المصورين في المجالات الأخرى ، بقدر ما هو تعريف علمي وإيضاح للأمور الصحيحة .

أولا : العمل التنظيمي

دائما أحب أن أشبه عمل مدير التصوير في السينما (بالترس) الذي يعمل ليحرك بحركته مجموعة عمل من (التروس) تتناغم معا في توافق حركي وزمني وإبداعي مثمر .

هذا التشبيه حقيقي ، فمدير التصوير عليه أن يتعاون بداية من كاتب السيناريو والمخرج إلى أصغر عامل يدق مسمار في حائط البلاتوه ، إنه (الدينامو) في حركته الدائمة وتنشيط كل فروع العمل ، وبتعاونه بشكل كبير مع الإنتاج ، لطبيعة العلاقة الاقتصادية لصناعة السينما ، ليتم خلالها تنظيم وتحديد ساعات العمل ، وعدد أيام التصوير والأسابيع ، والمعدات التكنيكية المطلوبة ، والعمالة الفنية ، والأحوال المناخية المناسبة للتصوير أو عدمه .

بالإضافة إلى تعاونه مع مهندس الديكور ووجهة نظره في التحايل الذي يمكن أن يتم في ديكورات الفيلم بطريقة اقتصادية فنية وطبيعة الألوان المناسبة .. الخ

أو مسجل الصوت في أنسب أماكن وضع (الميكرفون) في الصورة أو أعلى إطارها بحيث يتم تسجيل الصوت بجودة وبدون ظهوره أو ظهور ظله في الصورة ، ثم مع مهندس المناظر (الإكسسوار) ، وبالإضافة للرباط المقدس بينه وبين المخرج اللذين يحملان بالضرورة رؤية متقاربة ، وإن لم تكن واحدة في جميع المجالات التنفيذية والفنية ، لذا نجد أن ارتباط المخرج ومصور ما في عدة أفلام ، هي نتيجة مباشرة لهذا الرباط المقدس فنيا بينهم ، كما يشترك معه في اختيار الأماكن المناسبة للتصوير الخارجي أو البديلة لديكورات البلاتوهات في التصوير الداخلي الخارجي في الأماكن الحقيقية ، التي انتشر التصوير بها في السينما المصرية في أواخر العقد السابع .

ثانيا : الحرفة (السينى - فوتوغرافية)

من المسلم به أن مدير التصوير ، هو الرجل المسئول الأول فنيا عن جودة الصورة السينمائية ، فمن مرحلة الإعداد ، إلى التصوير ووجود صورة كامنة جيدة التعريض على شريط الفيلم السالب (النيجاتيف) ، ثم الإشراف على عملية الإظهار (development) فى المعمل السينمائى ، لينتهى عمله بالتصحيح اللونى الكامل للنسخة الموجبة (البوزتيف) النهائية قبل عرضها على الجماهير .

وهذه مسئولية كبيرة ، لأن كل رأس مال الفيلم فى يده الأمينة ، يديرها بكفاءة عالية .

فى هذه المراحل المختلفة ، يتعاون مع مساعديه فى موقع العمل أو فى المعمل بشكل تنظيمى صارم ، فإن لم يكن مدير التصوير هو المصور (Cameraman)، كما بدأت السينما فى العالم وفى مصر كذلك ، وله مصور يقوم تحت إشرافه بمهمة التصوير وتشغيل الكاميرا ، وأن يتوفر فى هذا المصور تقارب رؤيته الجمالية لعين مدير التصوير ، ومهارته فى تحريك الكاميرا .

ويتبعه من الفنيين أثنان من المساعدين ، الأول مهمته الأساسية الضبط البؤرى الصحيح للمسافات المختلفة للعدسات ، لتلائم حركة الممثلين والأشياء داخل اللقطة، والمحافظة على وجودهم دائما فى مجال الرؤية المضبوطة ، وإلا ستكون الصورة غير واضحة المعالم .

وهذا المساعد عليه تكييف فتحة العدسة على الرقم الصحيح . الذى يحدده مدير التصوير له ، ويكون مناسبا لحساسية الفيلم الخام المستخدم مع طبقة الإضاءة السائدة فى اللقطة .

أما مساعد المصور الثانى فعليه تنظيف العدسات والكاميرا أولا بأول من الغبار وخلافه، وكذلك تعبئة خزانات (MAGAZINE) الكاميرا بالفيلم الخام قبل التصوير وتفريغها بعد ذلك . وفى أحيان كثيرة يدمج عمل المساعدين فى مساعد واحد يقوم بكل ذلك .

وعامل (الكلاكيت) لا يتبع فى مصر مدير التصوير ، بل الإخراج وإن كان فى جميع دول العالم من ضمن مجموعة العاملين معه ، ووظيفته تسجيل ووصف كل لقطة ورقمها فى السيناريو ، والعدسة المستعملة ومسافاتها ورقم علبة الخام المصورة، بالإضافة إلى التطابق الذى يحدثه بين الصوت والصورة ، بطرق خشبة الكلاكيت ، لتسهيل تركيب الفيلم على منضدة التوليف (المونتاج) .

ويتبع مدير التصوير من العمالة الفنية المهرة ، رئيس عمال الكاميرا (ميشانيست) [٧] ، ومساعد أو أكثر لتنفيذ تحريك ورفع وخفض الكاميرا ، أو جريها على قضبان (شاريو) وخلافه .

كما أن معه رئيس عمال للإضاءة ينفذ تعليماته ويتبعه عدة عمال ينفذوا تعليماته ، فى وضع اللمبات فى الأماكن المطلوبة المناسبة وضبط نورها . أو تحريكها من مكان إلى آخر . وتقليل أو زيادة شدتها ، أو تلوينها بلفائف من الجيلاتين الخاص . أو تنفيذ أى تأثير ضوئى يكون فى مخيلته .

ويتبعه نجار فنى أو أكثر لتحريك حوائط الديكور للإفساح لحركة الكاميرا ، حيث ان الديكورات السينمائية تبنى بإمكانية تحريك بعض حوائطها .

هذه العمالة التى يرأسها مدير التصوير وتعمل من خلاله بشكل تنظيمى منضبط لتسهل سير العمل فى أسرع وقت وبجودة متفوقة . هذا التعاون بين الجميع ومدير التصوير كان له شأن كبير فى الماضى أكثر من الوقت الحالى . فقد قال لى الأستاذ حسن داهش مدير التصوير : إن أهم شخصية كانت فى أستوديو مصر بعد مدير الأستوديو كانت أى مدير تصوير يدخل ويصور ، لأن كلامه كان أوامر تسمع وتنفذ فورا وبدون مناقشة ، وله هيبة كبيرة داخل الأستوديو .

ثالثا : الإبداع الفنى

إن الطابع الإبداعى لفن مدير التصوير ، هى أهم وظيفة يطل منها إلى رتبة (الفنان المتميز) ، فهو عليه أن يعطى الصورة السينمائية (الجو العام) (MOOD) الذى يصم نوعية الفيلم ، هذا الجو العام يحمل أول انطباع على الشريط الدرامى، ومن خلاله يستطيع مدير التصوير أن يضيف طرقا للإبداع المرئى ، وأساليب للابتكار . تثرى وتجعل الفروق واضحة بين مصور وآخر .

فمن الممكن أن يطور المصور من صور الفيلم ، ويصور لوحات جميلة جدا ، ولكنها غير معبرة عن الحدث الدرامي ، فيكون الانفصال بين الحدث والتصوير ، وبالطبع يفضل العكس ، بأن تكون الصورة السينمائية مكملة وصاعدة ومؤثرة للحدث ، وتطفو به إلى آفاق أكثر نضجا ، وتساعد كل العاملين في الفيلم بحيث يحدث ما يسمى (بطفرة الإبداع) بتجميع كل عوامل النجاح من خلال الصورة النهائية . وطفرة الإبداع هذه هي أكثر لحظات فن السينما تأثيرا على المشاهد ، فتصاعد المؤثرات المختلفة من فناني الفيلم حين تجتمع منصهرة ، في تعبيرية اللقطات ، وإيقاع الموسيقى ، وخلجات الممثل ، ولمعة اللون ، وكاميرا سائحة ، وسلاسة توليف ، ومخرج (مايسترو) يعرف كيف يستخلص كل ذلك ليصنع هذه الطفرات الإبداعية أمام عين المشاهد ، وداخل عقله وبؤرة شعوره .

إن عمل مدير التصوير السينمائي الإبداعي قائم على رؤية مادية ورؤية روحية ، تنبع هذه الرؤية من تجاربه الحياتية ، ومن ثقافته وعلمه ، ومصداقيته مع نفسه ومع الآخرين ، ومدلول أخلاقياته ، والظروف الاجتماعية المحيطة به ، ومدى تكيفه معها بالسلب أو بالإيجاب .

مدير التصوير يكون عمله إبتكاريا من ناحية الشكل وملائمته للموضوع الدرامي الخاص بالفيلم ، ويعتبر قد أبدع ونجح بصورة كبيرة ، إذا استطاع إذابة هذه الصورة (الشكل) الابتكاري في دراما الفيلم ليصبح العمل الفني - أي الفيلم - وحدة ابتكارية من الجميع لها تأثيرها الفعال المؤثر على المشاهدين .

في هذا الصدد توجد مقولة حكيمة للمخرج كلود ليلوش [٥] الذي بدأ حياته مصورا ثم أصبح من أشهر مخرجي السينما الفرنسية في أواخر العقد السادس إذ قال : (إن المصور المعاصر في الفيلم السينمائي هو مركز الدائرة تماما) ومن هذا نستشعر مدى أهمية دور المصور ليس فقط في مركز الدائرة ، ولكن في الدائرة ككل حين يصبح للصورة غرض ومعنى .

وإذا كان مدير التصوير مبدعا يجنح إلى الابتكار ، فما هي قواعد هذا الإبداع حتى نفرق بين الفنان المبدع .. ومدير التصوير الناقل الفوتوغرافي .

فمن وجهة نظري كمصور داخل الدائرة لأكثر من ربع قرن . أستطيع أن أضع أهم نقاط مقاييس الإبداع في مهنة مدير التصوير :

أ - أن يكون له رؤية تشكيلية بصرية للسيناريو المكتوب مؤثرة في تحويله إلى مرحلة الصورة .

ب - العمل على توظيف حرفته الإبداعية في استخدام أدواته (السيني - فوتوغرافية) لخدمة رؤيته التشكيلية البصرية السابقة ، التي تتفق مع مفهوم المخرج ودراما الفيلم بمعنى أستاطيقي [٩] .

جـ - يصم الفيلم بالجو العام المرئي والملائم للأحداث ، فهل هو يدور في عصر حديث أم قديم ، هل هو دراما اجتماعية أو غامضة ، مشوق ، أو رعب أو كوميدي ضاحك أو استعراض مبهج . هنا بصمة الصورة تحمل أهم دلالات النوعية الخاصة بالفيلم .

د - مدى نسبة الابتكار والتجديد في الشكل والرؤية البصرية ، وتطويع خاماته إلى الارتقاء بالشكل والمضمون في العمل الدرامي .

ان تقارب وسائل الاتصال في العالم الآن ، جعلت فن التصوير السينمائي متقاربا بين الفنانين مديري التصوير في جميع البلدان ، ولا يفرق بينهم إلا صدقهم في مجتمعاتهم المحلية ، وابتكاراتهم الذاتية في معالجة الدراما المرئية ، هذا بخلاف الإمكانات المادية الحرفية التي تختلف من بلد إلى آخر ، فالسينما فن مكلف فكلما زادت تكاليف إنتاجيته زاد إبهاره ، وهذا هو أحد الفروق المهمة الحقيقية بين عمل مدير تصوير في دولة نامية مثل مصر ، وأخرى غنية مثل الولايات المتحدة أو فرنسا .

وأضيف ان ظروف مدير التصوير في مصر كدولة نامية قد يجعل الكثير منهم يعملون في أفلام دون المستوى لمتطلبات الحياة ، ولكن تبقى أعمالهم المتميزة ناصعة ، وربما هذا يدهش الباحثين لتذبذب مستوى مدير التصوير من فيلم إلى آخر ، ولكن مع الصفوة المبدعة منهم نجد هذه الظاهرة قليلة للغاية بإمكانيات وفكر الفيلم المتاح .

من عين المصور .. إلى عين المشاهد

مراحل إعداد الصورة السينمائية تتم فى دورة طويلة من التحضير والعمل وليس من المصور السينمائى فقط بل من مجموعة كبيرة من الرجال كما أوضحت سواء مرافقين لمدير التصوير أو بعد ذلك فى المعامل السينمائية أو دور العرض .

وفى إيجاز يمكن إيضاح الدورة (السينى فوتوغرافية) التى تمر بها الصورة فى الآتى:

١ - عين المصور .. وهى رؤية المصور للقطة كما تخيلها (صورت فى ذهنه) يحاول تطبيقها على الطبيعة فى التصوير العملى . ورؤيته الخيالية مرتبطة بما استوعبه من قراءة السيناريو وخيال المؤلف وانطباعات المخرج .. وكفاءة المصور ذاته ـــ ومن خلال هذه الرؤية يحدد إمكانات إضاءته وطريقة توزيعها والمرشحات التى ستستعمل والعدسة وحركة الكاميرا وزاوية التقاط اللقطة وأحسن سبل تكوين الصورة .. وكل ما يدعو إلى الرقى بفن الصورة الملتقطة .

٢ - الكاميرا (آلة التصوير) .. تجاوزا الحجرة المظلمة الصغيرة التى يتم فيها تحريك ميكانيكى لشريط الفيلم ليتم تعريضه بانتظام دقيق لكل صورة على حدة، وتحمل العدسات التى تعمل على تصغير الصورة الحقيقية ، إلى صورة صغيرة كامنة - أى غير مرئية بعد إلا بوسائل الإظهار - معكوسة القيم الفوتوغرافية أى سالبة (نيجاتيف) .

٣ - الفيلم السالب (النيجاتيف) .. وهو الشريط الفيلمى الذى يتحرك داخل آلة التصوير ويحمل صفات فوتوغرافية عديدة تكون مسئولة عن نوعية الصورة

النهائية على الشاشة . وهذه الصفات يعلمها مدير التصوير جيدا ويكيف ظروفا كاملة لتسجيل أجود الصور على هذا الشريط من الناحية التقنية ويحمل هذا الشريط نوعية اللون والحساسية والجودة والسماحية الفوتوغرافية التى يتحرك من خلالها المصور .

٤ ـ المعمل السينمائى (المرحلة الأولى) .. يتم فيها إظهار الشريط السالب (النيجاتيف) لتكون الصورة ظاهرة (سواء أبيض واسود ، أو ألوان) ولكنها معكوسة القيم بعد وتتم عملية الإظهار هذه بعد ضبط الأحماض المناسبة ودرجة الحرارة ومستوى التقليب للمحاليل والتثبيت ، ثم درجة الجفاف والرطوبة التى تعمل على أن يكون الفيلم مرنا قابلا للحركة بسهولة .

ثم يلى ذلك مرحلة تصحيح الألوان الأولى وطبع نسخة عمل من هذا الشريط السالب على شريط موجب (بوزتيف) فيه القيم اللونية غير معكوسة القيم . ويمر فى نفس مراحل الإظهار والتثبيت وخلافه ـ وترسل هذه النسخة الموجبة لعمل عليها جميع الأشغال السينمائية من مونتاج وحيل وتركيب صوت ومكساج وتقطيع نيجاتيف الفيلم .

٥ ـ المعمل السينمائى (المرحلة الثانية) .. يصل الفيلم السالب النهائى مع الصوت النهائى فى شريطين منفصلين ـ يتم تصحيح الصورة الملونة من الخبير ومصحح الألوان وتقدير الألوان المتقاربة لما صوره مدير التصوير وتحت إشرافه مع خبير التصحيح وبعد ذلك يطبع نسخة من الفيلم موجبة تحمل (الصوت والصورة) معا فى تزامن كامل تم ضبطه فى المراحل السابقة فى المونتاج والمكساج .

٦ - عين المشاهد .. أو العرض السينمائى .. وهنا يتم أخيرا عرض الفيلم (الصور المتتالية) التى قامت عين المصور بالتقاطها فى أحسن ظروف ممكنة ـــ وهذا غير متوافر فى مصر فى حالات كثيرة ـ من حيث درجة نصوع شاشة العرض وشدة ضوء لمبة آلة العرض (درجة فولتيتها) وسلاسة الحركة الميكانيكية للآلة نفسها وبالإضافة إلى نوعية الصوت المعروض ونظام بثه كما يدخل فى الجودة نوع دار العرض وسبل تحضرها من نظام جلوس وجمهور مستوعب واعى ودرجة ثقافته .

وهذه الدورة السينى ـ فوتوغرافية للفيلم السينمائي هي الأساس في صناعة الأفلام وأحببت شرحها باختصار لبيان كم من الجهد والرجال يتطلبه خروج شريط فيلمى للجمهور وكيف تكون عين المصور هي في النهاية ما يشاهده الجمهور ويلاحظه من خلال مشاهدته .

الباب الثانى

السنوات البكر الأولى

(١٨٩٧ - ١٩٢٦)

* بداية أول تصوير سينمائى تحت سماء مصر (١٨٩٧) .
* ثانى تصوير سينمائى (١٩٠٦) .
* نشأة التصوير السينمائى المحلى (١٩٠٧) .
* بدايات المصور السينمائى .
* انتشار التصوير الإخبارى .
* أول الأفلام الروائية ومصوريها (١٩١٧) .
* الرائد (الفيزى أورفانيللى) (١٩٠٢ - ١٩٦١) .
* الرائد (محمد بيومى) (١٨٩٣ - ١٩٦٣) .
* المحاولات الأولى لتعلم المصريين السينما والتصوير السينمائى .
* معدات هذه الفترة .
* الاستوديوهات والمعامل .
* هوامش الباب الأول والثانى .

السنوات البكر الأولى

١٨٩٧ ـ ١٩٢٦

حسب ما توفر من معلومات أن أول تصوير سينمائى حدث فى مصر قامت به شركة (دار ليميير) (MAISON LUMIERE) فى مدينة ليون بفرنسا . فقد أوفدت الشركة فى أوائل عام ١٨٩٧ أحد مصوريها المسيو / بروميو — PROMIEU) ليصور معالم مختلفة فى بلادنا لتعرض بعد ذلك فى العروض التى بدأت تنتشر فى العالم ، وتعمل الشركة على رواج اختراعها الجديد للصور المتحركة ، بتصوير أخبار مصورة فى بلدان كثيرة ، حيث شهدت مدينة باريس قبل ذلك عام ١٨٩٥ مولد هذه العروض من الأخوان لوميير فى مقهى (الجراند كافيه) .

بداية أول تصوير سينمائى تحت سماء مصر

بدأ التصوير بمدينة الإسكندرية فى يوم العاشر من مارس عام ١٨٩٧[١] . فى ميدان القناصل من طرفه عند البورصة الخديوية (حاليا ميدان المنشية) . ووصول القطار من محطة سان استيفنو ورحيله ، وسافرت البعثة إلى القاهرة ، بعد تصوير يومين بالمدينة ، ولقد حقق الأستاذ أحمد الحضرى الناقد والمؤرخ السينمائى من قائمة الأخبار المصورة التى صورها المسيو / بروميو، ونقلها لنا فى كتابه (تاريخ السينما فى مصر) وهى عبارة عن :

١ – ركوب الباخرة .
٢ – ميدان محمد على بالإسكندرية .
٣ – وصول قطار الرمل .
٤ – الخديوى وحاشيته (الخديوى عباس حلمى الثانى) .
٥ – موكب السجادة المقدسة (المحمل) .
٦ – رجال البدو بالجمال يخرجون من الجمرك .
٧ – كوبرى قصر النيل .
٨ – الخروج من كوبرى قصر النيل بالجمال .
٩ – الخروج من كوبرى قصر النيل بالحمير.
١٠ – قصر النيل .
١١ – جنازة .
١٢ – ميدان القلعة .
١٣ – ميدان الحكومة (وهو فى الغالب ميدان قصر عابدين) .
١٤ – ميدان الأوبرا .
١٥ – ميدان سليمان باشا (ميدان طلعت حرب حاليا) .
١٦ – شارع السيدة زينب .
١٧ – شارع العتبة الخضرة (وهو ميدان أصلا) .
١٨ – شارع النحاسين .
١٩ – شارع تحت الربع .
٢٠ – قناطر النيل (القناطر الخيرية) .
٢١ – جحوش تحت النخيل .
٢٢ – قرية سقارة (فرسان على حمير) .
٢٣ – الأهرام (منظر عام) .
٢٤ – النزول من الهرم الأكبر .
٢٥ – بانوراما بالسكك الحديدية تمثل :
أ - الرحيل من القاهرة .
ب - الرحيل من بنها .
جـ - الرحيل من طوخ .
٢٦ – بانوراما شواطئ النيل وتشمل ثمانية مناظر مختلفة .

وكان ذلك أول تصوير سينمائى فى بلادنا .

ثانى تصوير سينمائى

ويأتى ثانى تصوير سينمائى فى مصر عام ١٩٠٦ على يد المصور الفرنسى فيلكس ميسجيش (**Felix Mesigech**) الذى أرسلته شركة لوميير أيضا ليصور بعد مرور أكثر من ٩ سنوات على تصوير زميله مسيو / بروميو (أنظر صورة ٢ ، ٣). وسواء كان المصور فيلكس ميسجيش قد حضر على حسابه الخاص كما يوضح الناقد سمير فريد فى كتابه (تاريخ السينما العربية الصامتة) [١١] أم من قبل شركة ليميير فإن تاريخيا يعتبر هذا ثانى تصوير سينمائى فى مصر وأوضح الأستاذ الحضرى فى كتابه هذه المعلومة بالنص الآتى :

دوّن فيلكس ميسجيش مذكراته فى كتاب نشره عام ١٩٣٣ فى باريس تحت عنوان (دورات من المانيفلا) – وكتب مقدمة هذا الكتاب لويس لوميير ، وبفحص هذا الكتاب وجد أن ميسجيش لم يهتم بتحديد أسماء الشرائط التى صورها ولا تواريخها بالضبط إلا انه يتضح من كلامه انها كانت مهمة تصوير سينمائى بالكامل ، وليست رحلة سياحية . كما ان بعض أسماء الشرائط التى عرضت فى مصر فى اغسطس ١٩٠٧ تتفق مع وصف ميسجيش لمهمته التصويرية فى مصر . وسنكتفى فيما يلى بتقديم موجز للجزء الخاص بزيارته لوادى النيل ، والتى وردت تحت عنوان (فى بلاد الفراعنة) نوفمبر ١٩٠٦ – مارس ١٩٠٧ والتى تبدأ عند صفحة ١٢٧ وتنتهى عند صفحة ١٣٥ عندما نصل الى الجزء الخاص بجولته فى فلسطين وسوريا. فى هذا الكتاب يبدأ ميسجيش بوصف ساحة الأزبكية ويذكر هنا ان أكثر ما أثار اهتمامه فى القاهرة الحديثة هو منظر السيّاس الذين يجرون بأقصى سرعة أمام موكب الخديوى عباس حلمى فى عربته المغطاة ، وهم يحذرون المارة (بالك ! بالك !) ويواصل وصفه لحى الموسكى والأثرياء من الرجال والنساء . وتلفت نظره هنا (العروسة) الذهبية التى كانت النساء يلبسنها كحلية للبرقع بين العينين . ويبدى إعجابه بمنظر قرص الشمس وهى تغرب وراء صحراء ليبيا ، بينما تحتضن عدسة التصوير المنظر المهيب لأشعة الشمس وهى تسقط على سفوح تلال المقطم لتجمع بين حضارتين مختلفتين .

ويصف ميسجيش كيف تبدو المثلثات الشاحبة لأهرام الجيزة ومنفيس من خلال ضباب الماضى . أما فى المستوى الأمامى فيرى من الحاضر قلعة حسن (ولعله يقصد قلعة وجامع السلطان حسن) ومدرسة الأزهر وقباب مقابر الخلفاء وسلاطين المماليك وعلى الجوامع كل المنارات .

ويتجه ميسجيش فى صباح اليوم التالى الى الجيزة ، بصحبة حرسه ومن سيقومون بأدوار الجوامع (!!) ويترك الحمير للسائحين ، على حد قوله ، ويمتطى هو جملا . وأخيرا يرتكز جمله على ركبتيه لكى يودعه بين قدمى أبى الهول . (هل أقلق وصول صمت هذا الحلم العظيم؟) ويسجل على الفيلم لحظة من عمر أبى الهول الذى يعد آلاف السنين ، ويضاعف الإضاءة لكى يتمكن من تسجيل جميع زواياه ، منتهيا بلقطة ضد الضوء ليبرز دور أبى الهول ، الحيوان الإله ، الغامض المقدس .

ثم وجه ميسجيش الجمال براكبيها لتقف بحيث تمد ظلالها على الرمال الذهبية، وينتهى من تصوير لقطاته قبل ان يلحق به ركب السائحين على الحمير ، وإلا لكانوا أفسدوا لقطاته ، حسب ما ورد فى مذكراته .

وعلى ظهر الباخرة التى تتبع شركة أنجلو أمريكان نايل ، يراقب ميسجيش الشاطىء وهو يتحرك ببطء ، ومدينة الخلفاء وكوبرى قصر النيل ، وجامع محمد على يحافظ على توازن الصورة خلال عدسة العينين (محدد الرؤية) وقد انعكست صورته على السطح المرتعش للنهر .

ويحيط عدد من (الدهبيات) ذات الشراع المثلث (لعله يقصد (الفلوكة) لا (الدهبية) ، بالباخرة التى يستقلها . وكان يدير المانيفلا الخاصة بآلة التصوير السينمائى كلما انفرجت تجمعات النخيل على الشاطىء الممتد عن القرى التى تتكون من الأكواخ الطينية .

وتستمر الرحلة النيلية جنوبا وهو يتابع الحياة فى مصر ، التى هى تنحصر على ضفاف النيل ، والشادوف البدائى والساقية التى تديرها الجاموسة أو الجمل لرفع المياه للرى . وكانت الفلاحات يتجهن فى ثيابهن السوداء إلى شاطئ النهر ليملأن أوانى من فخار قنا ، ثم يحملنها على رءوسهن فى توازن وحركة متناسقة .

ويستيقظ ميسجيش مبكرا ليجد نفسه فى الأقصر ، وتبدو أمامه مئذنة بيضاء والمعبد العظيم وهو يتلقى أشعة الشمس . ويعبر الطريق المقدس الذى يؤدى إلى معبد الكرنك ، والذى تصطف على جانبيه تماثيل أبى الهول ولكن لها رءوس كباش، وحيث قام بتوزيع بعض ممثلى أدوار المجاميع مرتدين الزى البسيط الأبيض لأهل المنطقة .

أما فى القاعة الكبرى للمعبد فقد وزع ميسجيش عددا من هؤلاء ليتحركوا فى الاتجاهين بين غابة الأعمدة الضخمة ، وكان يهدف إلى إبراز حقيقة حجم وارتفاع هذه الأعمدة ، والتى وصل عددها حسب روايته إلى ١٣٤ عمودا . وبعد أن صور لقطة بانورامية اتجه لزيارة مسيو لوجران ، مدير الحفريات ، الذى وافق على أن يصطحب ميسجيش معه إلى مواقع التنقيب عن الآثار فى الضفة الشرقية .

ثم انتقل ميسجيش إلى الضفة الغربية لزيارة مقابر طيبة ، بواسطة دهبية يقودها مراكبية نوبيون ، ثم توقف أمام تمثالى ممنون .

واستمرت رحلة الباخرة إلى جزيرة الفانتاين : حيث هبط ليزور منطقة أسوان . وانتقل فى قارب ليزور (لؤلؤ النيل) معبد فيلة ، وكانت مياه النيل وقتئذ تغطى ثلاثة أرباع ارتفاعه . وأخذ ميسجيش يتنقل بين أجزاء المعبد بالتجديف ويتأمل تيجان الأعمدة الضخمة على شكل زهرة اللوتس ، ويذكر أيضا أنه قام بتصوير خزان أسوان ، واندفاع الماء بقوة من بعض عيونه .

وبعد تخطيه الشلال الأول هدأت الأمور وأصبح ميسجيش الراكب الوحيد فى الدرجة الأولى بالباخرة ، وبعد ثلاثة أيام وصل إلى معبد أبو سمبل ، حيث شاهد التماثيل الأربعة تحيى الموقع الملكى .

وغادر ميسجيش تلك الباخرة نهائيا عندما وصل إلى وادى حلفا ، والتقى هناك بأهالى قبائل البشارية والشيلوك ، حيث استقبلوه بكل حفاوة ، وقدموا له رقصاتهم المختلفة ، وصور بعضها سينمائيا ، وكان أحد هذه الشرائط يحمل عنوان (الفاتنات الثلاث) ثم استقل ميسجيش القطار الفاخر بعد ذلك ليصل إلى الخرطوم بعد ٣٠ ساعة .

ولقد عرضت أفلام فليكس ميسجيش التى صورها فى مصر فى أغسطس من عام ١٩٠٧ فى دار سينما فونو (عزيز ودوريس) وهى حسب البرنامج [١٠] :

١ – فى القاهرة ــ شارع الموسكى ــ نساء الحريم ــ جنازة عربية .

٢ – الخديوى ومعيته يحضرون الاحتفال الدينى بكسوة المحمل .

٣ – رحلة المحمل فى طريقه إلى مكة .

٤ – مدافن عربية .

٥ – سوق عربى : بائعون الفواكه والخضراوات .

٦ – حلاق بلدى .

٧ – مراكب شراعية .

٨ – كوبرى قصر النيل .

٩ – أبو الهول .

١٠ – الأهرام .

١١ – صلاة المساء فى الصحراء .

١٢ – رحلة على سطح النيل .

١٣ – جولة فى الأقصر . آثار طيبة والمعبد الكبير .

١٤ – الكرنك وبقايا معبد آمون .

١٥ – معبد أبو سمبل فى النوبة . المدخل منحوت فى الجبل .

١٦ – الرى الاصطناعى على ضفاف النيل .

١٧ – أسوان الشلال الأول .

١٨ – معسكر البشارية ، رقصات المحاربين .

١٩ – وادى حلفا . الخروج من المدارس .

٢٠ – قبائل الشيلوك . رقصات النساء والبنات .

ومن الملاحظ أن التصوير كان يتم كتسجيلى ولكن بالاستعانة بمجاميع (كومبارس) فى اللقطات العامة لإعطاء الحياة لهذه اللقطات وخاصة فى منطقة الأهرامات ومعبد الكرنك .. وهكذا نجد أن من البدايات كان الصنيع الدرامى للصورة موجودا .

نشأة التصوير السينمائي المحلي

وفي عام ١٩٠٧ أخذ محل عزيز ودوريس المصورين الفوتوغرافيين المشهورين بالإسكندرية بتصوير سينمائي محلي لأول مرة في مصر ، فقد قام محلهم بتصوير زيارة الجناب العالي – خديوي مصر – للمعهد العلمي في مسجد سيدي أبي العباس [10]، وقد جاءت الصور المتحركة في غاية الإبداع (كما نشرته جريدة الأهرام في ٢١ يونيو) يرى فيها الجناب العالي بموكبه حين قدومه وكيفية استقباله ثم تفقده قسما من المعهد وحفلة تشييعه والصراخه ومرور تلامذة المدارس والعلماء الكبراء والذوات والطلاب وغير ذلك مما تسر رؤيته ولا شك في أن الإقبال على هذا المنظر الوطني الجميل سيكون عظيما جدا .

وبعد نجاح هذا الشريط المصور وبعد تحميضه في معامل عزيز ودوريس ، قام بتصوير شريط ثان عن الأعياد الرياضية في مدرسة الفرير المعروفة باسم سانت كاترين، وبتأكيد أن الشريط تم تحميضه في معاملهم في وسط البلد ، وأن محلهم يوجد في ميدان الرمل .

وبهذا يكون عام ١٩٠٧ قد شهد مولد التصوير السينمائي المحلي وأول معمل سينمائي في أرض مصر .. أما المصور فهو مجهول ، لأن الشريط كان ينسب دائما إلى محل عزيز ودوريس .. فربما يكون أحدهم وهما أصلا مصوران فوتوغرافيان .

بدايات المصور السينمائي

ما أطرحه تحت هذا العنوان هو عرض تاريخي لما كان وتطور بعد ذلك لسنوات عدة ، وهو تطور لم يخص مصر فقط ، بل كل دول العالم التي دخلتها صناعة السينما مبكرا ، وان أختلف تطبيع النموذج من بلد إلى آخر قليلا ، ولكن في العموم هو الاساس في تكوين مهنة المصور السينمائي ، وهي مهنة جديدة لم تكن معروفة من قبل .

فاغلب مصوري السينما الأوائل هم مصورون للتصوير الفوتوغرافي الثابت في المحلات واستوديوهات التصوير ، وبالتالي يحملون أصول مبادئ الفوتوغرافيا من فن

التقاط الصورة الثابتة ودراية بالعمل من تحميض للسالب واظهار الفيلم الموجب وتركيب الكيماويات الخاصة بذلك مع إتقان ظروف وعوامل الإظهار ، حتى عملية (الروتوش) وخدع الطبع المعملي البسيطة ، ومبادئ إضاءة (البورتريه) الصور الشخصية للأفراد بكل طرقها .

فكان (عزيز بندر لي) و (إمبرتو ملافاسي دوريس) هما أصحاب محل للتصوير الفوتوغرافي يحمل اسمهما بالإسكندرية في ميدان الرمل مكان سينما (ستراند حاليا) ومن هذا النشاط الفوتوغرافي انتقلا أولا إلى إقامة دار للعرض، لعرض الشرائط الفوتوغرافية المتحركة الوافدة حديثا إلى الإسكندرية من عدة سنوات قريبة (١٨٩٦) وحققت أرباحا كبيرة أثناء عرضها على الجماهير ، فأنشأ دار عرض (سينما فون عزيز ودوريس) عام ١٩٠٦ ، وكانت دعايتهما مبنية على عروض لمناظر متحركة وإيهام كامل بالحركة والصوت ، وبذلك بعد إضافة آلة ناطقة على اسطوانات خلف شاشة العرض ، تصاحب شريط الفيلم وتعطي إيهام الصوت المصاحب للأحداث، وكان ذلك اختراع فرنسي يسمى (كرونو ميجافون ناطق من ل . جومون وشركاه بباريس). والطريف ان قائمة الشرائط المعروضة[11] والمسجلة في جريدة (لا ريفورم) يوم ٢٥ نوفمبر ١٩٠٦ تستعرض قائمة بهذه الشرائط لفت نظري منها أن هناك شريطا (ملون) عن مسقط مياه .. وبالطبع ملون باليد كما سنعرف بعد ذلك ، وان كان هذا ثاني سابقه حيث أن عرض عام ١٨٩٦ في السينما توغراف في بورصة طوسون بداية من ١٣ نوفمبر (حمام ايفيت) وهذا الجزء من البرنامج المعروض بالألوان ومثير للضحك[10].

ويتضح أيضا من هذه الأخبار أن هذه الاسطوانات الصوتية كانت باللغات الفرنسية والألمانية والإيطالية والإنجليزية وكانت لغة العروض تعلن مسبقا على الدار وبالطبع ليس منها العربية لطبيعة هذا الشريط الموجه أصلا لجمهور من الأجانب المقيمين .

ثم ينتقل عزيز وشريكه دوريس إلى خطوة رائدة بالتصوير السينمائي المحلي بالإسكندرية عام ١٩٠٧ ويسجلا زيارة الباب العالي (خديوي مصر عباس حلمي الثاني) للمعهد العلمي في مسجد أبي العباس .. ويعتبر هذا أول توثيق لتصوير محلي في مصر – ان لم يظهر في المستقبل دليل آخر – ولنموذج المصور الفوتوغرافي الذي ينتقل

إلى التصوير السينمائي هو النموذج الشائع في تلك الأيام وربما نموذج ما حدث مثلا في الولايات المتحدة من تحول شخصية مثل أدوين س. بورتر (Edwin S. Porter) الذي بدأ عاملا بسيطا ومصورا فوتوغرافيا ثم مصورا سينمائيا ليصبح مخرجا يتلمس طريقه لوضع الصورة السينمائية في السرد المرئي في فيلمه (سرقة القطار الكبرى) عام ١٩٠٣ .

إذن لا غرابة ان نجد مفاهيم التصوير الفوتوغرافي الثابت قد فرضت نفسها في المراحل الأولى للتصوير السينمائي ، وذلك ليس تأثرا فقط بالأسلوب الفوتوغرافي، ولكن لطبيعة عمل المصور السينمائي الأول ايامها الذي كان ينحصر عمله الأهم والأوحد في تسجيل الحركة والتعريض الصحيح لشريط الفيلم ، لأن ذلك كان مرتبطا بمهارته في تحريك (مانافيلة) الكاميرا (أنظر صورة رقم ٤ ، ٥) .

فالكاميرا ثابتة في مكانها لا تتحرك ويده تعمل على إدارة المانافيلة في رتابة وسرعة دوران معينة ، ولتصبح مهارات المصور السينمائي الأول هي الانتظام الميكانيكي لسرعة دوران المانافيلة والتقاط ما يتحرك أمام الكاميرا . وكان البطء الشديد للأفلام الخام وقتها يجعل المصور يفتح العدسة فتحة واسعة (الديافراجم) لذا نجد في الشرائط الأولى قصورا كبيرا في عمق مجال اللقطات وعدم التجسيم للرؤية كما هي الآن . وفي احيان أخرى ارتعاش للصورة على الشاشة بين السطوع وإظلام جزئي لعدم انتظام سرعة دوران يد المصور ، أو رعشة للصورة لعدم سلامة تحريك الفيلم داخل الكاميرا لقصور في طول (الخلوص) (Leader) الحركي للشريط قبل وبعد شباك التعريض. وأصبح المصور السينمائي ذا وظيفة حرفية في المقام الأول وهو ما ميز مهنته لسنوات عدة بعد ذلك ولم يعرف التصوير السينمائي الطريق إلى الفن الإبداعي : إلا حين تخلص المصور السينمائي من وظيفة المحافظة على الحركة بالمانافيلة وحركة يده الميكانيكية وبدأ يطرح على الساحة طرق إبداعاته الضوئية والحركية التي تواصلت من جيل إلى آخر ونرى مستواها الآن .

من التجربة والخطأ .. وكثير من الصواب تعلم المصور السينمائي الأول الذي خرج من معطف الفوتوغرافيا ، لم يكن هناك طريق آخر غير ذلك وتكونت مدرسة الإسكندرية في التصوير السينمائي منذ البداية على فرضية الخطأ والصواب .. وهذا ما سنلاحظ وجوده بكثرة في هذه المرحلة .

وبمرور الوقت وزيادة التجارب والعمل في التصوير يكتسب المصور خبرة ما ويستعين بمساعدين يعينونه في عمله ، ليصبح هؤلاء المساعدين بعد ذلك مصورين يطلقون خلاصة ما تعلموه من خبرة المصورين الأوائل وان كانوا انعكاسا كاملا لهم في العمل والطريقة الخاصة بالتصوير والضوء . وقليل من هؤلاء المساعدين يستقلون برؤية فنية منفردة تعبر عن شخصيتهم وعنصر الفنان الكامن بداخلهم .

كما أنشأ (عزيز ودوريس) أول معمل تحميض وطبع محلي في مصر عام ١٩٠٧ وهو ما شجع الكثيرين بعد ذلك من التصوير والعرض واستيراد آلات التصوير ولقد كانت نسبة كبيرة من آلات التصوير يمكن استعمالها بعد التصوير كآلة طبع بصري، وهذا كان اختراعا أمريكيا خاصا بنوع من الكاميرات تسمى موتو جراف كاميرا (Muto Graph Camira) [٢٢] تم تطبيقه بعد ذلك في أوروبا لفوائده الاقتصادية في تقليل نفقات شراء الآلات . وفي المعرض الذي اقامه صندوق التنمية الثقافية عام ١٩٩٤ لآلات السينما توجد آلة تصوير تتحول إلى آلة طبع ألمانية الصنع : ماركة HERNEMANN [٢٣] (أنظر صورة ٦) وبالطبع لا يختلف تحميض السلبية والإيجابية من الفيلم عن قواعد تحميض الأفلام الثابتة الصغيرة إلا في الأطوال الكبيرة من الشرائط المصورة ...وفي نهاية هذا الفصل سنعلم كيف كان يتم ذلك تفصيلا .

انتشار التصوير* الإخباري

أصبح التصوير الإخباري (التسجيلي) منتشرا بالإسكندرية والقاهرة وباقي مدن محافظات شمال مصر بالذات لوجود نسبة كبيرة من الأجانب . وتعرض هذه الأخبار في دور العرض كبرامج تكميلية تسبق الأفلام المستوردة من الخارج ، وقام الفرنسي (دى جارين) بإنشاء جريدة سينمائية تسمى (في شوارع الإسكندرية) عام ١٩١٢ .. وكان وجهاء القوم من الأجانب والمصريين ، يصورون أنفسهم ويعرضون هذه الشرائط بعد ذلك في دور العرض ، والمثال الواضح أمامنا يرجع تاريخه إلى عام ١٩١٥ حين صور عبد الرحمن صالحين صاحب دار سينما وفندق الكلوب المصري بحي سيدنا الحسين وهو جالس أمام الفندق يدخن (نارجيلة) ويستقبل زبائنه [٢٤] (صورة رقم ٧)

وكانت محاولات التصوير وإنشاء الدور الخاصة بالعرض تسير معا ، وإن كانت دور العرض تجد ما يعرض بها باستمرار وارد من الخارج ومحاولات التصوير اقتصرت على أحداث تسجيلية محلية تهم فى المقام الأول الجاليات الأجنبية بأخبار مثل نشاط سباق الخيل أو معارض الزهور ، ولجذب مزيد من الجمهور المصرى ، أصبحت هذه الأخبار تهتم كذلك بأخبار مثل ، وصول الزعيم سعد زغلول من الخارج أو المؤتمر الإسلامى الأول أو خروج المصلين من كنيسة الكاتدرائية الكبرى للروم الكاثوليك أو أخبار السلطان حسين والأمير فؤاد وخلافه . فقد كان التصوير وصناعة السينما مازالت تحبو فى مصر وتتلمس طريقها بين الأجانب والمصريين ، وكان الرائج انتشار دور السينما سريعا لسهولة حصول هذه الدور على آلات العرض من الخارج بدون مقابل ومقاسمة صاحب دار العرض مع مورد الآلات فى الخارج الربح ، لذا نجد أن العامل الاقتصادى البحت كان وراء هذا الانتشار الكبير لدور العرض .. أما الهدف والغرض من التصوير المحلى فكان لم يتضح بعد إلا فى بعض الأنشطة المحلية والممكن أن تكون مدفوعة الأجر .. أو لإرضاء السلطة الحاكمة والنخبة الجالسة فى أعلا المجتمع .

أول الأفلام الروائية

استمر التصوير التسجيلى الإخبارى فى مصر عشرة أعوام بداية من عام ١٩٠٧ ، ثم أقيمت بالإسكندرية عام ١٩١٧ أول شركة لإنتاج الأفلام الروائية باسم (الشركة السينمائية الإيطالية) – سيتشيا – وقد قام بتأسيسها مجموعة من الإيطاليين المقيمين ويرأس إدارتها المصور أمبرتو ملا فاسى دوريس ويمول الشركة قرض من بنك روما ، بمبلغ ٢٠,٠٠٠ جنيه مصرى ، وقامت الشركة بإنتاج ثلاثة أفلام هم :

١ – (نحو الهاوية) إخراج إكسيليو وهو مخرج إيطالى أتى خصيصا من روما لإخراج أعمال الشركة ، وقام بالتصوير أمبرتو دوريس بالاشتراك مع اسم جديد يظهر لأول مرة دافيد كورنيل عام ١٩١٧ .

٢ – (شرف البدوية) لنفس مجموعة الفنيين عام ١٩١٨ .

٣ – (الأزهار المميتة) لنفس مجموعة الفنيين عام ١٩١٨ .

وأقامت الشركة أول أستوديو سينمائى على أرض مصر فى منطقة النزهة على مساحة (٦٠٠) ستمائة متر مربع [١٢] كانت قاعة التصوير به (البلاتوه) كلها من الزجاج وجدرانها مغطاة بالستائر البيضاء أو السوداء ، فلم تكن الأضواء الكهربائية تستعمل فى التصوير السينمائى كما هو الحال الآن ، بل كان تصوير الأفلام يعتمد على الشمس كمصدر للضوء اعتمادا كليا ، وكان كل من يعمل بهذا الأستوديو من فنانين وعمال من الإيطاليين . وكان ملحقا بالأستوديو معمل للتحميض والطبع وحجرات لعمل المونتاج . إلا أن هذه الأفلام لم تلق النجاح المرجو مع وجود منافسة الأفلام المستوردة وكذلك كونها أفلاما بدائية المعالجة والتكنيك للخبرة البسيطة لفنييها ، الذى من الممكن أن تقول عنهم مغامرين أكثر منهم سينمائيين محترفين. ومما ساعد كذلك على تدهور أوضاع الشركة استمرار الحرب العالمية الأولى فى أوروبا عام (١٩١٤ ــ ١٩١٨) وتقلص نشاط بنك روما اقتصاديا بظروف اقتصاد الحرب .. وأفلست الشركة وبيعت معداتها بالكامل فى المزاد العلنى .. ليشتريها (ألفيزى أورفانيللى) الإيطالى المتمصر .

ومن خلال نشاط الشركة ظهر مصوران للأفلام الروائية لأول مرة فى مصر هما :

<u>أمبرتو ملافاسى دوريس</u> .. وهو إيطالى بدأ مصورا فوتوغرافيا ويملك محلا للتصوير الثابت وشريك فى دار عرض سينمافون عزيز ودوريس بالإسكندرية واشترك فى تصوير العديد من الشرائط التسجيلية والإخبارية فى القطر المصرى والإسكندرية بالذات .

<u>دافيد كورنيل</u> .. اشترك فى تصوير ثلاثة أفلام من إنتاج الشركة ، واستمر بعد ذلك كمدير تصوير وإن كان إنتاجه قليلا للغاية وغير معروف الجنسية ولا بداية نشاطه الفعلى وإن كنت أرجح بدء عمله عند محلات (عزيز و دوريس) الفوتوغرافية .

<u>الرائد (ألفيزى أورفانيللى) (١٩٠٢ ــ ١٩٦١)</u> .. (أنظر صورة ١٢) إيطالى تمصرت عائلته من زمن بالإسكندرية [١٤] وأرسلته عائلته للعمل عند محلات (عزيز ودوريس) ولم يتجاوز العاشرة من عمره لظروف مادية صعبة تمر بها العائلة .. وبدأ العمل خلف شاشة العرض بإدارة أجهزة وآلات الصوت المصاحب للفيلم ثم انتقل للعمل فى المعمل السينمائى الذى أنشئ لأول مرة بالإسكندرية عند محلات (عزيز

ودوريس) وكان مساعدا كفئا في عمليات التصوير داخل أستوديو التصوير الثابت والتصوير الخارجي حتى تعلم حرفة التصوير السينمائي وأصبحت (شركة عزيز ودوريس) تعتمد عليه في التصوير الخارجي للأخبار المسجلة وعروض المدارس الرياضية، ومناسبات مختلفة يتم تسجيلها بالكاميرا مما أكسبه خبرة كبيرة ونشاطا مستمرا، وعمل كذلك كمساعد في الشركة الإيطالية مع المصور أمبرتو دوريس وداليد كوريل .

وهو شخصية عصامية بنى نفسه بنفسه وقد اشترى معدات (الشركة الإيطالية) بالمزاد لأنه كان يفهم في الآلات ، وطموح في نشاطه السينمائي كما ظهر بعد ذلك كمدير للتصوير ثم مخرجا ومؤلفا لبعض أفلامه الأولى ، بل أنه من حديث منشور للأستاذ مدير التصوير الكبير الراحل عبد الحليم نصر [١٤] نستشف نشاط وعصامية هذا الرجل ، فقد عمل عبد الحليم نصر عنده في المعمل السينمائي بأجر لا يتجاوز سبعة جنيهات في الشهر وعندما طلب زيادة أجره رفض الفيزي وبالتالي ترك عبد الحليم نصر العمل ، وكان يعمل في معمله على تصوير شرائح الترجمات العربية للأفلام الأجنبية ويعرضها بعد ذلك بالفانوس السحري بجوار الشاشة، وكذلك تحميض الأفلام المصورة للغير مثل المصور المخرج (توجو مزراحي)، كمثال قيل لي من الأستاذ الكبير مدير التصوير محمود نصر الذي عمل كذلك عند الفيزي بأجر أسبوعي ٢٠ قرشا من الفضة (ريال فضة) .. هذا بخلاف أنه أنشأ ثاني أستوديو سينمائي في تاريخ مصر بالإسكندرية [١٢] بالمعدات التي اشتراها عند إفلاس الشركة الإيطالية . وأنشأ الأستوديو في شارع القائد جوهر وهو عبارة عن فيلا أقام في حديقتها خيمة كبيرة لتصوير المناظر الداخلية ثم انتقل الأستوديو بعد ذلك إلى فيلا أخرى أكبر تتكون من ثلاثة طوابق. الدور الأول استعمل كبلاتوه للتصوير وباقي الأدوار تستعمل كمعمل للطبع والتحميض وغرف للمونتاج وللممثلين ومكاتب للإدارة . وأول الأفلام التي صورت فيه فيلم (قبلة في الصحراء) ثم (البحر بيضحك ليه) و (تحت ضوء القمر) و (شالوم الترجمان) و (عنتر أفندي) و (المعلم بحبح) واستمر العمل في الأستوديو حتى عام ١٩٣٩ حيث نقل نشاطه إلى القاهرة كمدير للتصوير وانتهى الأستوديو لوجود الاستوديوهات الحديثة الجديدة بالقاهرة .

ولقد صور الفيزي أول أفلامه الروائية عام ١٩١٩ باسم (مدام لوليتا) إخراج ليونار لاريتشي ، واستمر يصور للسينما المصرية ويتدرب تحت يداه عدد من المصورين الأكفاء على رأسهم مدير التصوير مصطفى إمام وانتقل بخبرته المستمدة أصلا من التجربة والخطأ واستخلاص الصواب إلى مصور متميز له رؤية إبداعية تشهد بذلك أعماله الأخيرة في أفلام مثل (دايما معاك) لبركات ، (رصيف نمرة ٥) لنيازي مصطفى، (باب الحديد) ليوسف شاهين ، (سلطان) لنيازي مصطفى ، (حسن ونعيمة) لبركات، (موعد مع المجهول) لعاطف سالم .

كما كان الفيزي أول من شجع الصانع أوهان هاجوب [١٦][١٧] في تصنيع كاميرا سينمائية محلية واشتراها منه وصور بها عددا من الأفلام وخاصة عند دخول الصوت إلى الأفلام المصرية .

ويعتبر الفيزي أورفانيللي من المصريين الأوائل الذين عملوا في السنوات البكر، فهو مولود بالإسكندرية ويحمل الجنسية المصرية ولم يترك مصر كباقي المصورين الإيطاليين إبان الحرب العالمية الثانية ولم يقبض عليه ويوضع في سجن الأجانب كغيره بل زاول نشاطه كاملا في فترة الحرب لأنه مصري وإن كانت جذوره إيطالية ؛ وكان الفيزي يمتاز باستعمال موديل بدل الممثلين في ضبط الإضاءة حيث أستحدث هذه الطريقة الأمريكية التي لا ترهق الممثل في السنوات الأخيرة من عمره ونقلها عنه بعد ذلك بعض المصورين وكان يشترط في الموديل التي يستعملها أن تكون بنفس لون بشرة الممثلة أو الممثل ونفس لون ملابسها . ولقد استمر يصور حتى عام ١٩٦١ حيث وافته المنية ويعتبر رائدا استمر يعطي من جيله إلى جيل العمالقة وحتى جيل الوسط ، وعاصر افتتاح معهد السينما عام ١٩٥٩ .

وأحاز كذلك الفيزي اورفانيللي بأنه صانع ماهر لكثير من الأدوات السينمائية ، فيحكي لي مدير التصوير مصطفى إمام أنه صنع اثنين (بلمب) للكاميرا الأمريكية ميتشل حيث أن تطور أجهزة الصوت جعلها تسجل الصوت الخفيف للكاميرا فاستعان به (عبد الله بركات) مدير أستوديو ناصيبيان وصنع له بلمب (أنظر صورة رقم ٧٨) وكذلك بلمب ثاني لأستوديو جلال (أنظر صورة رقم ٨٠) وفي هذه المرحلة انضم إليه الشاب مصطفى إمام ليتعلم منه الكثير.

(أنظر صورة رقم ١٣) .. عندى تأنيب للضمير تجاه هذا المصور المخرج السينمائي الرائد المظلوم (محمد بيومي) فأول مرة قرأت عنه كان في رسالة الدكتوراه التي نشرها المخرج المسرحي الفنان جلال الشرقاوي في مجلة الكواكب عن تاريخ السينما المصرية وعلى ما أتذكر عام ١٩٥٦ وعندما التحقت طالبا بالمعهد العالي للسينما ودرسنا عطاءه في تاريخ السينما في سطر واحد لا يعطيه أهمية حقيقية رائدة كحقيقة – وسأشرح بعد ذلك – وفي صيف عام ١٩٧٣ في شهر أغسطس حضر صديقي المهندس أحمد عـ اض [١٨] عارضا عليّ أنه – مصادفة – تعرف على أسرة مصور قديم من الإسكندرية عندهم أفلامه وتاريخه ويريدون نشرها .. وفي وقتها كنت استعد للسفر إلى ألمانيا مع الزميل المخرج التسجيلي أحمد راشد لتصوير فيلم عن مهرجان الشباب العالمي العاشر ببرلين باسم (رحلة سلام) فقلت لصديقي عواض حين أرجع سنسافر معا لهذه المهمة .. انشغلت بعد رجوعي وقامت حرب أكتوبر وتطوعت مصورا بها مع الزميل مدير التصوير محمود عبد السميع ولفتني مشاغل التصوير في السفر إلى مهرجان ليبزج ولندن وسرقني التصوير تماما من تذكر (مشوار محمد بيومي بالإسكندرية) وكان عملي في الأفلام الروائية هو المتهم الأول بعد ذلك لعدم تذكري لهذه المهمة العظيمة حتى حققها الدكتور محمد كامل القليوبي بشكلها الوثائقي الجميل سواء في الفيلم أو الكتاب .. والذى أكن له كل المعزة والحب لهذا التحقيق الذى أظهر وأعطى الحق لأصحابه بعد كل هذه السنين .. وأزاح عن كاهلي ذنبا كبيرا لإهمالي وعدم تذكرى لهذا الرائد العظيم .

ينتمي محمد بيومي إلى أسرة تعمل في التجارة بمدينة طنطا ، والتحق أثناء الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٥ بالكلية الحربية ولكنه أحيل على الاستيداع عام ١٩١٨ بسبب مناهضته لسوء معاملة قوى الاحتلال البريطاني للضباط المصريين ، وكان يهوى التصوير الفوتوغرافي ، فسافر في عام ١٩١٩ إلى النمسا وألمانيا ، ليتعلم فن السينما عامة والتصوير السينمائي خاصة وحينما حضر بيومي معرض (ليبزج) وشاهد قسم آلات التصوير السينمائي ، عزم على دراسة كل ما يمكنه عن هذا الفن ، وحاول في استوديوهات برلين أن يشق طريقه داخل العمل السينمائي ويقول محمد بيومي (كان

للسجاير المصرية الفضل في توثيق عرى الصداقة بيني وبين شيخ المخرجين الألمان (ولهلم كارول) الذى مهد لى طريق الدخول في استوديوهات (أوفا) كزائر أولا ثم كومبارس فكومبارس ممتاز ، وفي أثناء اندماجي بالوسط السينمائي ببرلين تعرفت بالمصور الألماني (بارلجر) واتخذته صديقا بفضل السجاير المصرية ، ولم يبخل عليّ هذا المصور بشيء من معلوماته في فن التصوير السينمائي واتخذني بعدئذ كمساعد له وهكذا بدأت التمرن العملي في التصوير) .

وعمل بيومي بعد ذلك في أحد معامل تحميض وطبع الأفلام السينمائية حتى عاد إلى مصر في أكتوبر ١٩٢١ ، عازما على إحياء صناعة سينما مصرية .

واعتمد على إمكانياته فاستقدم المعدات اللازمة من ألمانيا بمساعدة المصور (بارلجر) وبدأ مشروعه الطموح بإخراج جريدة سينمائية إخبارية باسم (جريدة آمون) كان يقوم بتصويرها وإخراجها وعمل مونتاجها وتحميضها وطبعها ، وقدم من هذه الجريدة ثلاثة أعداد وكان أهم ما صوره رجوع سعد باشا زغلول من منفاه ، وخروج عبد الرحمن فهمي بك من السجن وافتتاح البرلمان المصرى ، وكما سنجد فإنها أخبار وطنية تدل على أن هذا المصور المصرى قد اتخذ خطا مغايرا تماما للمصورين الأجانب المتمصرين الذين كان لا يهمهم إلا تصوير أنشطتهم بجانب أنشطة الحاكم وبعض الأنشطة المصرية المبهرة لهم مثل الأهرام وكنوز الأقصر وما هو على هذا السبيل .

ويصور محمد بيومي عام ١٩٢٣ أول فيلم روائي " مصرى " من تصوير مصور مصرى وهو (في بلاد توت عنخ آمون) من إخراج المحامي فكتور روسيتو .

وكان بيومي قد أنشأ أستوديو يحمل اسمه (أستوديو بيومي) في ضاحية شبرا ، به أماكن للتصوير على السطح ، ومعمل للتحميض والطبع وحجرة للتوليف ، وبهذا يكون أول أستوديو أنشئ في القاهرة ، وبدأ مزاولة نشاطه في التصوير والإخراج والعمل في المعمل والتوليف فقد كان الرجل موسوعة فيلمية وقتها .

وذهب بيومي إلى الاقتصادي الكبير طلعت حرب يعرض عليه فكرة تصوير بناء بنك مصر على مراحل أثناء تشييده ، فأعجب طلعت حرب بالفكرة وقاما بتنفيذها وقامت صداقة بين الرجلين الذى جمعهما حب مصر ، ونشأت فكرة تكوين شركة سينمائية ، ولقد كان باكورة ذلك شراء بنك مصر لمعدات أستوديو (بيومي) وتوظيف

محمد بيومي في الشركة الجديدة التي أنشئت (شركة مصر للتمثيل والسينما) عام ١٩٢٥، وليصبح بيومي مسئولا عن التصوير والنواحي الفنية في الشركة ويخرج ويصور أول فيلم تسجيلي مصري (عن بناء بنك مصر) ويقوم بالإشراف على الأفلام الدعائية التي تنتج لترويج منتجات (شركات بنك مصر) وأصبح عمله ينحصر في التصوير والإخراج، ومتابعة عمل وتشغيل المعمل السينمائي وتوليف الأفلام. ولكنه ترك الشركة عام ١٩٢٦.

ونعلم من تحقيق الدكتور القليوبي [19] أن محمد بيومي قد اضطر بالدفع المستمر من ترك العمل في الشركة بعدما تنكر له الاقتصادي الكبير، حين أحاطه الأضواء وبريق الدعاية والنفاق بأنه رائد صناعة السينما في مصر وإهمال دور محمد بيومي كرائد حقيقي بدون دعاية أو ضجة.

أنشأ بعد ذلك بيومي أول معهدا أهليا لتعليم التصوير الفوتوغرافي (الشمسي وقتها) والسينمائي وعمل الزنكوغراف على النحاس وأسماه (المعهد المصري للسينما) عام ١٩٣٣ أنظر الباب الثالث من الكتاب.

وصور عددا من الأفلام هي:

١ - عام ١٩٢٠ - (**جريدة آمون السينمائية**) بعد رجوعه من ألمانيا وتلاحظ التسمية الوطنية المصرية لاسم الجريدة والموضوعات التي يصورها.

٢ - عام ١٩٢٤ - (**في بلاد توت عنخ آمون**) إخراج فيكتور روسيتو المحامي - (**الباشكاتب**) من إخراجه ولم يكتمل لظروف وفاة ابنه.

٣ - عام ١٩٣٢ - (**مصطفى أو الساحر الصغير**) إخراج محمود خليل راشد واشترك معه بالتصوير الفيزي أورفانيللي وصور الخدع في الفيلم محمود خليل راشد.

٤ - عام ١٩٣٢ - هذا بخلاف مجموعة من الأخبار الوثائقية منها مثلا تجديد أعمدة مسجد المرسي أبو العباس.

٥ - ١٩٣٣ - (**الخطيب رقم ١٣**) من إخراجه وتصويره وتأليفه.

ولقد صور عام ١٩٢٨ فيلم (**الضحية**)، ولكنه لم يكتمل لرواج بطلته بالمنتج والممثل الأول في الفيلم.

وينشر في عام ١٩٣٥ [20] ما نصه (الأستاذ محمد بيومي الذي تخصص في دراسة فن التصوير السينمائي في أوربا، ترك الآن التصوير واكتفى بإدارة مطعم في الإسكندرية يكسب منه معاشه. إن الأستاذ بيومي نفسه هو أول مصري افتتح في مصر مصنعا سينمائيا (المقصود أستوديو سينمائي)، وهو أيضا أول من صور جريدة إخبارية، وأنه أخرج شريطين أحدهما اسمه (**برسوم**) والثاني (**ابن الشوارع**) ولم يظهر إلى الآن.

وعمل بيومي في أعمال شتى لكسب عيشه وأعيد للخدمة في الجيش أثناء الحرب العالمية الثانية على جبهة الصحراء الغربية ثم مع قيام الثورة عام ١٩٥٢ أصبح مصورا خاصا لمشروع (مديرية التحرير الزراعي) وفي أواخر أيامه اعتكف في منزله يرسم بالزيت ويؤلف الزجل والشعر ولقد كان رساما للكاريكاتير كذلك في كثير من المواقف الوطنية المختلفة.

محمد بيومي كان نموذجا مصريا خالصا للعطاء بدون مقابل.. وفنان أصيل لم يهتم إلا بما يؤمن ويعمل من أجله. وفي كتاب الدكتور محمد كامل القليوبي سيرته موثقة بكل حب واحترام وإجلال.

وفي اعتقادي أن محاربة الرجل تجمع لها ثلاثة عناصر كانت السبب في بعده وعدم درايتنا إلا أخيرا بأهميته **أولها** موقف الاقتصادي الكبير طلعت حرب منه ونفاق أبواق الدعاية بأنه الرائد الأول لصناعة السينما في مصر.

ثانيها أنانية الفنان المخرج (محمد كريم) من حيث إهماله التنويه عن دور محمد بيومي الرائد.. واغتصابه بأنه رائد أول للسينما في مصر وهذا مخالف للحقيقة بالكامل.

ثالثها الحالة النفسية ذاتها لمحمد بيومي بعد موت ابنه وحزنه الشديد عليه وابتعاده عن صراعات الدنيا والعمل في صمت فيما هو مثمر ومؤمن به ويرعاه كمعهد السينما الذي أنشأه وخلاف ذلك.

المحاولات الأولى لتعلم المصريين التصوير السينمائي

(مصر الزراعة هي مصر الفن . فالزراعة عمار وعمارة . والخصب يتبعه الفن الذي هو ترف مادي وعقلي وهما المعنى الجميل للحياة . زرعت مصر الحجر ، بعد الأرض ، فشكلته فنونا وأشكالا مختلفة . من الحجر بنت البيت وشيدت المعبد وسوت التمثال ورفعت الهرم . وعلى الحجر كتبت مصر . حولت مصر الصخر إلى حجر كريم حين روته بالمعنى وشحنته بالرؤى ، ووشوشته ، وحملته من أسرار الفن والأدب والحكمة والدين ما جعله تاريخا ومظهر وحضارة) [٢٤] .

من هذه الرؤية العميقة لمصر وشعبها وتاريخ حضارتها ، لم يلبث هذا الفن الوليد الوارد من عند (الخواجات) إلا والمصريون يلتفون حوله ، فبعد الانبهار : طلبوا المعرفة والعلم وأسرار السينما توغراف .

وكانت أول محاولة جدية لتعلم المصريين فنون السينما ومنها التصوير بالطبع ما احتضنته مجلة (الصور المتحركة) - (أنظر صورة ١٠) - التي صدرت في أول أعدادها في ١٠ مايو ١٩٢٣ وأنشأها الصحفي محمد توفيق [٢٥] مهتمة بأخبار هذا الفن ونجومه وفي محاولة منها لتعلم المصريين السينما نشرت في عددها رقم ١٦ الصادر في ١٤ أغسطس من العام نفسه عن تأسيس (نادي الصور المتحركة) لتعليم جميع فروع الفن السينمائي وتم انتخاب مجلس إدارة مؤقت ضم عشرة أشخاص ، لاحظت من بينهم الرائد محمد بيومي والمصور المخرج حسن الحلباوى .

هذه الخطوة التي اتخذتها المجلة في تعليم السينما للمصريين كأول مجلة بالعربية تهتم بشئون السينما ، اتخذتها بناء على الآراء والرسائل التي كانت تصلها من القراء لأحد أبوابها وهو باب (دائرة معارف السينما) ولعب هذا الباب الدور الأول والأكبر في نشر الثقافة والمعرفة السينمائية الوليدة وكان بمثابة المدرسة التي يتعلم فيها الهواة (من القراء) أسرار وخبايا الفن السينمائي [٢٦] .

ويتكون بالقاهرة النادي باسم (نادي الصور المتحركة الشرقي) ليكون مجلس إدارته :

المصور حسن الحلباوى	رئيسا .
الأستاذ محمد حلمي	وكيلا إداريا .
المصور محمد بيومي	وكيلا فنيا .
الأستاذ شاكر توفيق	سكرتيرا .
الأستاذ محمد عبد الحليم	أمينا للصندوق .
الأستاذ محمود حسن خطاب	عضوا فنيا .
الأستاذ حسن شريف	عضوا فنيا .
الأستاذ عبد الفتاح أبو العطا	سكرتيرا ثانيا .

كما تقرر أن يكون رسم الدخول للنادي خمسين قرشا تدفع على قسطين في شهرين متواليين ابتداء من أول شهر سبتمبر سنة ١٩٢٣ ، والاشتراك الشهري خمسة عشر قرشا تدفع في أول كل شهر ابتداء من أول شهر سبتمبر [٢٧] .

وبالإسكندرية تكون فرع للنادي ومجلس إدارته تكون من هؤلاء العشرة : حسن رسمي سلام ، حسن كامل ، أحمد محمد خليل ، أحمد محمود عرب ، السيد حسن جمعة ، أحمد زكي سعيد ، أحمد حسن أبو عوف ، أحمد عبد الحميد علي ، محمد علي مرسي ، محمد عباس بدر .

وحسب ما نشر في مجلة (الصور المتحركة) يعلن النادي تأسيس مدرسة لتعليم السينما وعن نجاحه في التعاقد مع مدرس أجنبي درس السينما في أمريكا ومارس العمل السينمائي بها وهو مستر / جيمس تايفور ونشرت المجلة له صورة لاحقة بملابس رعاة البقر ، كما وجدت المجلة الاستعانة بمستر / ادوارد كاوكس بطل مصر في وزن (ولتر) - لا أعلم من ولتر هذا - (المؤلف) في الملاكمة ليعلم الشباب المدارس الرياضة والملاكمة والمصارعة والرقص الإفرنجي حيث أن العقل السليم في الجسم السليم وهذا مهم لتعلم التمثيل وكان يمتحن الطلبة الجدد مستر/ تايفور بنفسه حتى يتعرف على صاحب الموهبة من ذلك الذي لا فائدة منه .

وفي العدد رقم ٣١ من المجلة تعلن المجلة (نحن لا ننظر إلى الربح من وراء المدرسة بل أردنا أن نوجد الفن في مصر) [٢٨] وواجهت المدرسة المنبثقة من النادي

مشاكل مالية جمة وقلة عدد الشبان المصريين المتقدمين إليها وقد ظلت المجلة تحاول إقناع الشباب والهواة وتحثهم على الالتحاق بالمدرسة وتنتظر مساهمتهم دون جدوى - حيث طلبت المجلة أكثر من مرة تبرعات من القراء لاستمرار الدراسة بالمدرسة - مما أثر على ميزانية المجلة نفسها التى كانت تتولى الصرف على المدرسة ، فتوقف النادى وفشل مشروع المدرسة الأولى لتعلم المصريين فنون السينما . وكان مقر المدرسة بالقاهرة أعلا سينما (بولاق) بشارع فؤاد الأول - ٢٦ يوليو حاليا - وهو نفس مقر المجلة فى إحدى مراحلها [٢٩] .

وتأتى المحاولة الثانية لتعلم السينما من الأستاذ محمود خليل راشد الذى نشر فى عام ١٩٢٤ - تعلم السينما بالمراسلة - [٣٠] فالأستاذ راشد مدرس كيمياء وطبيعة خريج مدرسة المعلمين العليا سنة ١٩١٧ وتميز عمله فى التدريس فى جميع أنحاء القطر المصرى ، بشغفه بكل ما هو علمى وحديث ويفيد تقدم مصر . لذلك نجده يؤلف الكتب العلمية ويعمل على اختراع المعدات التى تساعد على انتشار بعض العلوم بل أنه أنشأ إذاعة محلية فى حلوان باسم (راديو فؤاد) ومن ضمن كتبه المؤلفة كتاب عن السينما باسم (فجر السينما) وكانت المواد الموجودة داخل الكتاب هى أساس المنهج الذى كان يعلمه للطالب المحب لدراسة السينما بالمراسلة حيث كان معهد العلوم والاختراعات الحديثة بالمراسلة يدرس حوالى ١٥ منهج علميا من ضمنها السينما بل إن راشد كلل عمله النظرى بالتاج وإخراج وتصوير الخداع فى فيلم روائى عام ١٩٣٢ باسم (مصطفى أو الساحر الصغير) واشترك معه فى التصوير الرائد محمد بيومى والمصور المتمصر الفيزى أورفانيللى (انظر صورة رقم ٦٠) .

ومن ينظر لمنهج الدراسة بهذا المعهد [٣١] ليعجب على سعة علم وحب هذا الرجل للسينما والتفانى فى تعليمها للمصريين فقد كان المد الوطنى أعقاب ثورة ١٩١٩ قد تغلغل فى نفوس الشباب لهذا الجيل ، وجعلهم يطمحون لمصر مواكبة تقدم الأمم الغربية بالذات بالرقى بكل ما هو حديث وفنى فقد كانت الفجوة التكنولوجية فى مجال السينما بالذات غير موجودة لحداثة اختراعها ويحدد راشد منهج الدراسة فى معهده كما حدده الكتاب فى ثمانية أبواب هم : [٣٢]

الباب الأول : مستقبل الصور المتحركة .

ويشمل : أسباب انتشار الصور المتحركة / مميزات الرواية السينماتغرافية / السينماتغراف الناطق / استخدام الصور المتحركة فى التعليم / الصور المتحركة والأخلاق / الرقابة .

الباب الثانى : الصور المتحركة ونظريتها .

ويشمل : نظرية الصور المتحركة / عرض الصور / الفانوس السحرى / أخذ الصور / تصوير الخوارق / التصوير من النماذج والرسوم / تصوير الحيوان / تصوير الأمطار والعواصف / الروايات / حكاية الأصوات / أحدث اختراع للسينما الناطقة (ويتحدث عن الشريط الصوتى للصوت باعتباره أحدث الاختراعات السينمائية) / الصور الملونة / السينما فى السفن الهوائية (ويقصد بها الطائرات والمناطيد) .

الباب الثالث : غرائب الصور المتحركة .

ويشمل : المناظر الممكنة والمناظر المستحيلة / غرائب الصور المتحركة (يشرح فيه وسائل تنفيذ أربع عشرة خدعة سينمائية) .

الباب الرابع : التمثيل والممثل .

ويشمل : التمثيل السينماتغرافى / الممثل / التمثيل والموسيقى إرشادات فى التمثيل / شياطين المخاطرات (ويقصد به ممثلى الحركات الخطرة والبدلاء) / الالتحاق بالسينما (ويقصد به التوجه للشركات العالمية) للتمثيل فى أفلامهم / تمثيل الحيوان .

الباب الخامس : القصة وإرشادات عامة .

ويشمل : أقسام القصة / مقدمة القصة / القمة / الخاتمة .

الباب السادس : تأليف روايات الصور المتحركة .

ويشمل : مصادر الأفكار / رغبات الشركات والجمهور / نظام التأليف / العنوان / الخلاصة / أشخاص الرواية / المناظر / الرواية .

الباب السابع : نموذج الرواية .

ويشمل : تقديم الروايات إلى شركات السينما / النموذج (ويعد هذا الباب بمثابة التطبيق العلمي) وينص على أن أفضل المؤلف المصري ينحصر في الوقت الحاضر – أي عام ١٩٢٥ – في الشركات الأجنبية ، ولهذا يلزم أن تترجم الرواية إلى لغة الشركة التي تقدم إليها . ثم يقدم نموذجا لسيناريو من تأليفه – أي محمود خليل راشد – تحت عنوان " حيلة مؤلف " .

الباب الثامن : المصطلحات الفنية .

ويقدم في هذا ترجمة لبعض المصطلحات السينمائية بهدف مساعدة المؤلف السينمائي المصري على ترجمة موضوعاته والتقدم بها إلى الشركات الأجنبية .

من هذا المنهج الطموح للغاية في عام ١٩٢٥ نستشعر كم كان لهذا الفن صدى في نفوس الكثيرين من الشباب وبالذات المثقف ، وللأسف لا نعرف حتى الآن هل درس أحد في هذه المدارس بالمراسلة واستفاد ؟ وكم عام استمرت وما هي نتائجها وربما تجيء لنا الأيام مفاجئات أخرى لا نعرفها الآن .

معدات هذه المرحلة

أولا : الكاميرات :

أول كاميرا سينمائية دارت تحت سماء مصر كانت صنع الأخوين لوميير ، أنظر صورة رقم ٣ ، ٤ ، ٥) وهي ما قام مسيو / بروميو باستعمالها أثناء قدومه لمصر وتوافر لي بعض المعلومات عن باقي الكاميرات الموجودة فكانت الكاميرا كليبو **(CLIPO)** وهي في الغالب إيطالية الصنع وصغيرة الحجم وكان تستعمل كجيل أول استمر بعد ذلك . كما أوضح لي الأستاذ مدير التصوير محمود نصر عندما كان يعمل في معمل الفيزى أورفانيللي .

وكذلك الكاميرا **سينيفون ب : (CINEPHON B.)** وهي ألمانية كان يتم تصنيعها في مقاطعة انضمت إلى تشيكوسلوفاكيا بعد ذلك . هذا بخلاف الكاميرا التي إشتراها محمد بيومي وعمل بها وباعها بعد ذلك لشركة مصر للتمثيل والسينما ماركة (تشيتلنجر) – (أنظر الصورة رقم ٨) – ألمانية الصنع ، أما أشهر هذه الكاميرات على الإطلاق والتي استمرت لفترة طويلة هي الكاميرا الفرنسية **دبيريه ١٢٠ ل** **(DEBRI 120 L.)** – (أنظر الصورة رقم ١٠) – وكل هذه الكاميرات تدار بالمانيفلة وتسع لخام من ٣٠ إلى ٦٠ مترا للدورة الكاملة للمانيفلة وربما تظهر ماركات أخرى، ولكني تأكدت من أن الماركات الأمريكية المنتشرة في الولايات المتحدة لم تصل لمصر في هذه الفترة المبكرة . كذلك الماركات الإنجليزية المعاصرة لهذه الفترة وربما ذلك لعدم تعاطف الوطنية المصرية لأي شيء وارد من بريطانيا .

ولم تعرف أدوات الحركة بالمفهوم المتعارف عليه الآن من (شاريوه) وخلافه. وانما تسجل الكاميرا ما يدور أمامها بكل حيدة .

ثانيا : الإضاءة :

لم تعرف غير الإضاءة الطبيعية في البداية وأقيمت أجواء التصوير في الهواء الطلق والأيام الصحوة ولم تعرف الإضاءة الصناعية في البداية وإن كانت قد استعملت بعد ذلك ، ولكنها لمبات بسيطة لا تزيد عن لمبات التوجستين المتوهجة العالية (الواط watt) .

ولكن أغلب أعمال هذه المرحلة كان الضوء بها طبيعيا وتستعمل العواكس والمرايا بكثرة لإقلال نسبة الظلال ويمكن كسر قوة الانعكاس بوضع (قماش التل) على هذه المرايا .. ومن الغريب أنه أستعمل الضوء المنتشر في هذه الفترة المبكرة باستعمال عواكس بيضاء من القماش في تصوير الوجوه ، وهي معلومة أضافها لي الأستاذ مدير التصوير محمود نصر .

ثالثا : الاستوديوهات والمعامل :

كما علمنا أن أول معمل لتحميض وطبع الأفلام السينمائية قامت به شركة (عزيز ودوريس) بالإسكندرية عام ١٩٠٧ ، وكان من ضمن دعاياتهم لأفلامهم أن تكتب في الصحف[١٠] (تمت صناعة الشريط في معاملنا في وسط البلد) أو (أنه بناء على نجاح تصوير الأحداث فإنه سيقوم احتفالات مدرسة سانت كاترين للفرير تصويرهم وتحميض معامليهم في وسط البلد والألعاب الرياضية وتحية العلم) أو (إعادة أخبار الخديوي بفتح معهد سيدي أبو العباس بالإسكندرية بناء على طلب الجماهير وبتصريح خاص وتحميض معاملنا).

والمعمل الثاني كان للشركة الإيطالية والذي آل بعد ذلك للمصور الفيزي أورفانيللي وكان هذا المعملان بخدمات الإنتاج بالإسكندرية .

وأنشأ المصور محمد بيومي معملا في شبرا بعد رجوعه من ألمانيا ثم انتقل إلى سطح مطبعة مصر بشارع الدواوين عندما باع أدواته لشركة مصر للتمثيل والسينما. وهذه المعامل كانت تعمل بطريقة بدائية للغاية ففي أغلبها هي تنكات من الزنك بها محلول الإظهار ، يدور بداخلها (طنابير) دائرية من الخشب يلف حولها شريط الفيلم السالب وتغمد في هذه التنكات أو البراميل ويتم دورانها يدويا باستمرار لمدة قياسية يتم بها الإظهار ثم ينقل الفيلم إلى ثالث للغسيل ثم ثالث للتثبيت ويتم نشر الفيلم بعد ذلك على حبال خاصة على أسطح المبنى معرضا للهواء والشمس حتى يجف ، وبعد الطبع وهو في الغالب بنفس آلة التصوير أو بآلة طبع مخصوصة منفصلة يعاد نفس طريقة الإظهار والتجفيف مع النسخة الإيجابية (البوزتيف) . فمثلا من أخبار تحميض وطبع فيلم (نحو الهاوية) عام ١٩١٧ أن تحميضه وطبعه أستمر لمدة أسبوع بالرغم من أن الفيلم لا يزيد عرضه على الشاشة عن عشرين دقيقة .

أما الاستوديوهات فبجانب الأستوديو الأول الذي أنشئ بالإسكندرية بواسطة الشركة الإيطالية انشأ الفيزي اورفانيللي أستوديو خاصا به وانشأ محمد بيومي في شبرا أستوديو وان كانت كل هذه الاستوديوهات لها الاسم فقط ولكنها ليس استوديوهات بالمفهوم الذي أصبح ساريا في دول مثل فرنسا أو الولايات المتحدة التي اتخذت لها صناعة السينما الجدية والاهتمام والأسلوب الكبير في الإنتاج والعرض والدعاية .

(هوامش الباب الأول والثاني)

١ – تاريخ العالم تأليف : أدولف أرمان .

٢ – تاريخ الجبرتي تأليف : عبد الرحمن الجبرتي .

٣ – تاريخ الفكر المصري الحديث من عصر إسماعيل إلى ثورة ١٩١٩ تأليف : د. لويس عوض .

٤ – شخصية مصر (الجزء الثاني) تأليف : د. جمال حمدان .

٥ – معجم الفن السينمائي – وضع أحمد كامل مرسي ، ومجدي وهبة .

٦ – السيني – فوتوغرافية – اصطلاح فني من وضع المؤلف يعبر فيه عن توظيف الأدوات السينمائية المبني على معرفة أصول الفوتوغرافيا في خدمة الرؤية الدرامية للفيلم .

٧ – الميشانيست – عامل فني لتحريك الكاميرا السينمائية وحركتها على القضبان والاعتناء والمحافظة عليها .

٨ – كلود ليلوش – مخرج فرنسي ظهر في منتصف الستينات بدأ مصور ويعمل على الاحتفاظ بالتصوير بجانب الإخراج وله بصمة جيدة في جماليات الصورة السينمائية .

٩ – أستا طيقا – علم الجمال في الفنون .

١٠ – تاريخ السينما في مصر – تأليف : أحمد الحضري .

١١ – تاريخ السينما العربية الصامتة – تأليف : سمير فريد .

١٢ – محمد طلعت حرب رائد صناعة السينما المصرية – تأليف : إلهامي حسن .

١٣ – صورة فوتوغرافية موثقة أهداها حفيد عبد الرحمن صالحين للأستاذ أحمد الحضري .

١٤ – من حديثي مع مدير التصوير مصطفى إمام عن ألفيزي أورفانيللي الذي يعتبره أستاذه ومعلمه .

١٥ – مجلة (الكواكب) عدد ٢٦ ٨ سبتمبر عام ١٩٥٦ . حديث لمدير التصوير عبد الحليم نصر.

١٦ – مجلة (السينما والمسرح) العدد ٤٥ يناير ١٩٧٨ مقال بقلم الناقد الراحل : سامي السلاموني.

١٧ – مجلة (ستالايت) العدد ٤٤ يوليه ١٩٩٤ حديث لأوهان هاجوب .

١٨ – المهندس أحمد عواض مهتم ومتذوق للفن السينمائي وخال زوجتي المرحومة أمية فريد وأنتج مع محمد خان الفيلم القصير (البطيخة) عام ١٩٧٢ .

١٩ – محمد بيومي الرائد الأول للسينما المصرية – تأليف : محمد كامل القليوبي .

٢٠ – مجلة (العروسة والفن السينمائي) عدد ٢٠ نوفمبر ١٩٣٥ .

21 - THE SILENT YEARS BY : DAVID ROBINSON .

22 - THE SILENT CINEMA By : Liam O'leary & Hollywood the Pioneers By : Kevin Brownlon .

٢٣ – ذكريات وأشواق السينما المصرية – صندوق التنمية الثقافية عام ١٩٩٤ .

٢٤ – كتاب شخصية مصر تأليف د. نعمات أحمد فؤاد .

٢٥ – كتاب صحافة السينما في مصر – النصف الأول من القرن العشرين – إصدار المركز القومي للسينما

٢٦ – نفس المصدر السابق .

٢٧ – نفس المصدر السابق .

٢٨ – نفس المصدر السابق .

٢٩ – نفس المصدر السابق .

٣٠ – مجلة الفنون العدد ٦٢ شتاء ١٩٩٧ تعليم السينما في مصر – مقال د. محمد كامل القليوبي .

٣١ – نفس المصدر السابق .

٣٢ – نفس المصدر السابق .

الباب الثالث

جيل الرواد .. من مهدوا الطريق
(١٩٢٧ – ١٩٤٥)

* مدرسة الإسكندرية .
* الاستوديوهات قبل ظهور أستوديو مصر .
* فيلم (زينب) مثال لمشاكل التصوير .
* مدرسة أستوديو مصر .
* شباب وعقبات .
* معدات إضاءة متطورة .
* الكاميرات المستعملة .
* الأفلام الخام المستعملة .
* عملية قياس التعريض .
* سرعة تعلم المصريين .
* محمد بيومي والمعهد المصري للسينما .
* الحرب العالمية الثانية .
* استوديوهات ومعامل جديدة .
* التصوير الخارجي .
* أزمة الخام ونشأة النقابة .
* مديرو تصوير هذه المرحلة .
* أهم إنجازات هذه المرحلة .
* هوامش الباب الثالث .

جيل الرواد .. من مهدوا الطريق

١٩٢٧ - ١٩٤٥

هذه مرحلة مهمة للغاية فى تاريخ السينما المصرية والتطوير . فقد امتدت لفترة حوالى ١٩ عاما . ومرت بتطورات كثيرة ، وهى المرحلة التى تبلورت فيها السينما كصناعة وفن ، صناعة لها مصانعها المتخصصة فى الاستوديوهات ، وفن لنوعية من الإبداع الجديد لمجموعة من الشباب المصرى الذى أثرى الأفلام المصرية بكم عظيم من التراث المرئى الذى نشاهده الآن .

فى هذه المرحلة دخل الأسلوب العلمى والتقنية الفنية والاستعانة بخبراء من الخارج لتعليم المصريين المهن غير المطروقة ، هذا بالإضافة إلى الخبرات المصرية التى تعلمت من قبل فى ألمانيا بالذات .

أصبحت فى هذه الفترة السينما وسيلة اتصال جماهيرية كبيرة تشكل ذوقا خاصا للشعب المصرى المحب للحياة والحضارة والفكاهة والرقص ، وانتشرت نوعية هذه الأفلام إلى باقى أشقائنا العرب فى المشرق قبل المغرب .

بانتهاء الحرب العظمى الأولى (١٩١٤ ــ ١٩١٨) واندلاع الثورة الوطنية عام ١٩١٩ المطالبة بجلاء الاستعمار والاستقلال الاقتصادى ، أنشأت الرأسمالية المصرية بنك مصر كمؤسسة وطنية التف حولها المصريون الوطنيون ، وشركات صناعية تتبع البنك فى محاولة حقيقية لنهضة اقتصادية صناعية .

وكان فكر طلعت حرب قد إتجه إلى السينما من قبل عندما أشترى معدات (أستوديو بيومى) كما أوضحت من قبل ، وفى إحدى الزيارات إلى ألمانيا لشراء آلات غزل ونسيج لمصانع (المحلة الكبرى) التقى بمجموعة من الشباب المصرى الدارس للسينما هناك ، مصطفى والى (الصوت) ، ولى الدين سامح (مهندس ديكور) ، نيازى مصطفى (التصوير والإخراج) (أنظر صورة ٩ ، ١٤) ، كانت ألمانيا بعد خروجها من الحرب العظمى الأولى مدحورة ، تعانى من إنكسار إقتصادى هوى بقيمة عملتها (المارك) ، مما شجع كثير من طالبى العلم للدراسة هناك ، حيث يمكن للطالب أن يعيش حياة رغدة بجنيهات قليلة .

وهذا غير البريق الذى احدثته أساليب السينما الألمانية وقتها فى عشرينات القرن ، من إتقان فنى وجودة مشهود لها ورؤية جديدة تعبيرية للصورة بالذات (قبل ظهور الصوت) وضخامة الإنتاج وعظمته بأفلام مثل (متروبوليس) وغيرها .

ولما كانت رؤية طلعت حرب واعية وثاقبة لدور السينما فى مصر كما كان محبا لكل جديد مثمر ، فقد قال فى إحدى خطبه فى ذلك [1] (السينما أكبر قوة جذابة من قوى العصر وستبقى كذلك مع توالى العصور سيما وان التحسينات المتوقعة لها فوق ما يتصور العقل) .

وفى ألمانيا وعد طلعت حرب الطلبة الذين قابلهم يدرسون هذا الفن الجديد بإنشاء صناعة كبيرة للسينما فى مصر وسيكونون هم نواتها .

وإكمالا للنهضة الفيلمية التى بدأ التخطيط لها ، بإنشاء شركة (مصر للتمثيل والسينما) عام ١٩٢٥ أعقبها وضع حجر الأساس لأكبر أستوديو فى مصر عام ١٩٣٤ .

كان للتصوير فى هذه الفترة مدرستان الأولى فى الإسكندرية عمادها الأجانب والمتمصريين وقلة من المصريين الموهوبين وبعد افتتاح أستوديو مصر عام ١٩٣٥ ، ظهرت مدرسة ثانية قوية عمادها العلم والمعرفة والإمكانيات الأكبر (أنظر صورة ١٥).

مدرسة الإسكندرية

تدرب مع مصوري الإسكندرية مجموعة من الشباب الجديد في معاملهم وخاصة أن إنتاج صناعة الأفلام كان آخذاً في الزيادة من عام إلى آخر كان مثلاً في عام ١٩٣٢، ١٩٣٣، ١٩٣٤ ستة أفلام لكل عام، وكان ذلك أكبر إنتاج في مصر للعام الواحد.

أحاط هؤلاء المصورون الأجانب أنفسهم بسياج من السرية وخلق نوع من (التابو)[٢] يمنع أي مصري من الاقتراب من أسرار مهنة التصوير، ويتبادلون اكتشافاتها ومعرفتها بين بعضهم فقط. كان بجانب عملهم مع المصورين القدامى، يقرؤون المجلات الإيطالية والفرنسية التي انتشرت مع فن السينما شارحة ومفسرة.

وظهرت أسماء جديدة لأول مرة مثل الإيطالي توليو كياريني وجوليو دي لوكا، ومايز السندسكي وغيرهم والمصري عبد الحليم نصر الذي فرض وجوده الفني من البداية، والمصور المخرج توجو مزراحي والمصور المخرج إبراهيم لاما وغيرهم.

تشابهت أساليب جميع المصورين في هذه الفترة، ولم تخرج عن التصوير بأسلوب النور الساطع المتقن للأسباب الآتية:

١ – بطء الفيلم الخام السالب المستعمل.
٢ – استعمال إضاءة بدائية وقوية بدون عدسة الفرينزز (أنظر الصور من ١٦ إلى ٢٢).
٣ – عدم تطور فتحات العدسات وعيوب امتصاصها للأشعة المتخللة.
٤ – قلة الخبرة العملية للجميع من فنيين وفنانين.
٥ – العمل داخل بلاتوهات بسيطة.
٦ – كبر حجم الكاميرا وثباتها وإدارتها بالمنفيلة ثم تطورت إلى استعمال الكهرباء في إدارتها.
٧ – بدائية المعامل السينمائية في المرحلة الأولى.

ومع وجود هذه العوامل، كان من الضروري أن تتأثر الصورة المعروضة، نلاحظ ذلك في المجلات والجرائد أيامها، في محاولة منها لشرح وتفسير فن التصوير ومزاياه وعيوبه للجماهير، أو نقد ورأي يوضح في طياته نوعية التصوير في هذه الفترة.

في مقال كتبه الناقد عبد السلام النابلسي [٣] وهو الممثل المشهور قبل أن يتجه إلى الإخراج ثم التمثيل، وكان المقال تعريفاً بدور المصور في نجاح الفيلم إذ يكتب موضحاً (ومكانة المصور لا تقل أهمية عن مكانة المخرج ومما يختص بالسقوط والنجاح، ومعلوم أن لكل وجه إضاءته، ولكل لون نوره، ولكل موقف زاويته، ولكل مشهد جوه وكل هذا في يد المصور، ولا ننسى أيضاً أن لكل ممثل ناحيته الجميلة التي تفوق نواحيه الأخرى المعدلة.. هذا ما يجب أن ينتبه إليه المصور، فيبرز من الممثل أحسن ما يوافق عدسته ويرسل عليه من نوره وإضاءته ما يجعله في شبه إطار من الروعة تسر عين المتفرج).

ومن الآراء النقدية أيضاً وجدنا نقداً لتصوير فيلم (ليلى) عام ١٩٢٧ من تصوير توليو كياريني [٤] وذلك في بداياته (التصوير كان معتماً في أغلب الصور والوجوه لم تكن واضحة في بعض الأحيان مع أن شمس مصر تساعد كثيراً على الإتقان).

وفي عدد آخر من المجلة كتب عن نفس الفيلم (يجب أن يباشر المدير الفني الإضاءة بنفسه مادام ليس لديه عامل خاص للإضاءة لا أن تعمل هكذا اعتباطاً، كثيراً ما كنت لا أتبين وجه الممثل وملامحه في كل المناظر ويرجع ذلك لضعف الضوء).

ومن الطرائف التي وجدت شكوى تسجل أن منتج فيلم (ليلى) وهي السيدة عزيزة أمير لا تصرف الغذاء للعاملين في التصوير، وهي بالنص هكذا[٥] (وهناك المصور المسكين الذي لم تكن السيدة تصرف له غذاءه وهو يشتغل بكل جهد واجتهاد تحت الشمس المحرقة)، ومن المدهش أن هذه الظروف مازالت موجودة في السينما المصرية ونحن في نهاية عام ١٩٩٦، فبعض المنتجين يفعلون ذلك وكان العاملين في الفيلم عليهم أن يأكلوا أي شيء أثناء وجودهم في العمل لساعات عدة تطول أحياناً عن ١٥ ساعة.

وفى نقد آخر على فيلم (الغندورة) للمصور توليو كياريني كذلك عام ١٩٣٥ وإخراج ماريو فولبى كتب [٥] (وخير ما شهدناه فى الفيلم هو التصوير ، فقد كان بديعا حقا وكذلك الإضاءة إلا أن كثيرا من المواقف أخذ قريبا – يقصد الكاتب لقطات مكبرة – ولذلك كان جسم السيدة منيرة المهدية أضخم من جسمها العادى، ولو راعى المخرج والمصور هذا لما كانت هناك ملاحظات على التصوير) . وهذا النقد وقتها كان يحمل إنطباعات عامة ولكنه كان صادق القول فى مستوى وأداء التصوير وقتها . وكان لظهور أستاذنا عبد الحليم نصر سمعة حسنة فقد ظهر ثانى أفلامه (البحار) عام ١٩٣٥ وكتب عنه جيدا كمصور بدون ذكر اسمه فلقد كان ينسب لتوجو مزراحى أنه مصوره مما أثار غضب الأستاذ عبد الحليم فكتب للمجلة يلومهم (فنشرت المجلة ردا عليه تحت عنوان[٦] (مصور شريط البحار .. كلمة حق) ثم أضافت (نشرنا فى العدد السابق نقدا لشريط "البحار" الذى أخرجه المخرج السكندرى توجو مزراحى . وقد أفضنا فى الحديث عن هذا الشريط من عدة نواحى .. وشاء "ضيق المقام إياه" أن يرغمنا على أن نذكر تصوير الشريط بكلمة سريعة موجزة أخذ على خاطره منها الأستاذ عبد الحليم أحمد نصر مصور الشريط .. خصوصا عندما ذكر أنه ليس فى تصوير الشريط ما يؤاخذ توجو عليه ، وان محرر هذه المجلة يعجب بشاب مصرى ممن يتولون الأعمال الفنية (كالتصوير) فى الأفلام المصرية ، فهو الأستاذ عبد الحليم لأنه عرف فيه منذ سنوات شغفه بفن التصوير السينمائى وتقدمه السريع فى فنه مما كان يبشر له فيه بمستقبل باهر . فإذا كان المحرر قد أغفله فى نقد شريط " البحار" فليس هذا عن قصد أو لأن (اسم المصرى) لم يستلفت نظرنا كما شاء مصورنا الشاب أن يقول فى خطابه الذى أرسله ليعتب علينا فيه إهمالنا إياه .

وإذا كان المحرر قد أشار إلى توجو من ناحية التصوير فلأنه هو المسئول عن كل ما فى الشريط ، وليس فى هذا إنكار لجهود عبد الحليم أفندى لأننا كنا أول من شجعه وعضده وأبدى الإعجاب ببراعته وقدرته فى فن التصوير السينمائى ، ونضيف إلى ذلك أن عبد الحليم هو أصغر مصور سينمائى مصرى ، فسنه لا تتجاوز الثانية والعشرين ومع ذلك فقد خرجت من تحت يديه أفلام تعتبر غاية فى دقة التصوير وصفائه ، ولعلنا بهذه الكلمة نكون قد قمنا بواجب التشجيع نحو هذا الفنان الشاب جزاء كفاحه المضنى وجهده الشاق فى الأفلام المحلية التى قام بتصويرها) .

وربما من هذا المقال والموقف نشعر بالحساسية القومية للمصريين وتسلط الأجانب على أوجه الفن السينمائى وكثرتهم ، وهو ما دعانى إلى كتابة المقدمة التاريخية فى أول هذا الكتاب.

يمكن التأريخ للاستوديوهات فى هذه المرحلة على ثلاث مراحل هى :

* **مرحلة قبل ظهور أستوديو مصر .**
* **مرحلة وجود أستوديو مصر على الساحة عام ١٩٣٥ .**
* **مرحلة بعد ظهور أستوديو مصر وبناء الاستوديوهات الحديثة .**

الاستوديوهـــــات
قبل ظهور أستوديو مصر

في الإسكندرية كان أستوديو (الفيزى أورفانيللي) هو حجر الزاوية هناك بإمكانياته المتواضعة ، واشترى طلعت حرب معدات أستوديو (بيومي) ووضعها فوق مبنى مطبعة مصر في شارع الدواوين في حي السيدة زينب ولم يكن أستوديو بل معملا ومخزنا لأدوات التصوير .

وفي الإسكندرية أنشئ (أستوديو توجو مزراحي) المصور المخرج أستوديو خاص به في منطقة باكوس عام ١٩٢٩ ، ولم يكن به معمل لتحميض وطبع الأفلام ، بل كان يقوم بهذه العملية في أستوديو (الفيزى) وكان الأستوديو عبارة عن مساحة كبيرة مسقوفة بالصاج تقام داخلها الديكورات ، وحجرة للتوليف ومثلها كمكاتب إدارية وبعض الحجرات الجانبية للممثلين ، وبعد انتقال صناعة السينما إلى القاهرة نقل توجو نشاطه بها عام ١٩٣٩ كما سيأتي .

(أستوديو لاما) :

وكان يسمى أستوديو أمون أو كوندور فيلم بالإسكندرية وهي فيلا تحيط بها حديقة أقام في الدور الأول أماكن للتصوير وفي الحديقة باقي الأماكن ، وكان يقيم فيها بالدور العلوي مع شقيقه وعائلته ، وتجاوزا يقال أنه استوديو لأن لا يوجد معمل غير صالة واحدة للمونتاج .

وأنشأت عزيزة أمير (أستوديو هليوبوليس) عام ١٩٢٩ في ضاحية مصر الجديدة ، وهو أرض فضاء محاط بسور ليقام بها الديكور ولم يستمر هذا الأستوديو إذ أنتهى بعد عامين من افتتاحه .

وفي عام ١٩٣٠ أنشأ يوسف وهبي (أستوديو رمسيس) على قطعة أرض في إمبابة (أنظر صورة رقم ٢٥) وأسماها مدينة رمسيس وبها بلاتوه كبير طوله ٣٠ متر وعرضه ٢٤ متر وارتفاعه سبعة أمتار ونصف (ويعتبر هذا أكبر أستوديو حتى هذه الفترة) وبه معمل للتحميض والطبع ، ويصف الأستاذ الحامي حسين الاستوديو[1] (وكانت في منطقة الاستوديو أربعة شوارع كبيرة الأول اسمه شارع يوسف وهبي وتقع فيه مكاتب الإدارة وغرف الطبع والتحميض وصالة للزائرين والبوفيه ، والثاني شارع زينب وفيه غرف الممثلات بجميع لوازمها والثالث شارع أولاد الذوات وفيه غرف الممثلين . اما الشارع الأخير فهو شارع العدالة . وفيه جميع الأقسام الفنية اللازمة لصناعة السينما).

وفي حوار مع الكاتب الكبير نجيب محفوظ أجراه الكاتب محمد سلماوي [2] وصف لمدينة رمسيس وسانقله بالنص لما فيه من حقائق هامة وصورة لمستوى النشاط الفني المؤثر في هذه الفترة (على ان أعظم إنجازات يوسف وهبي في رأيي هو مشروعه الثقافي الكبير والذي لم يتكرر في مصر حتي هذه اللحظة التي أكلمك فيها ، وذلك هو مدينة الفنون التي أنشأها باسم "مدينة رمسيس" والتي كانت تقع مكان ميدان سفنكس الحالي بالمهندسين، فقد كانت مدينة رمسيس مدينة متكاملة بها كل ما يخطر على بالك من العروض المسرحية إلى السينمات الصيفية إلى سرادقات الموسيقي والطرب "اللونا بارك" إلى المطاعم والقهاوي ، وكانت المدينة لا تقدم إلا أفضل العروض، ففي المسرح كانت مسرحيات يوسف وهبي الكوميدية . وهنا أريد أن أؤكد أن يوسف وهبي كان ممثلا كوميديا بارعا لدرجة ان بعض الناس كانوا يعتبرونه ممثلا كوميديا في الأساس وكانوا يقولون أنه أكبر منافس لنجيب الريحاني، وفي السينما كانت تقدم أحدث الأفلام المصرية والأجنبية، وفي الطرب كانت هناك منيرة المهدية ومحمد العربي، كما كانت هناك أفضل المطاعم بشتى أنواعها من الحاتي إلى السندويتشات الخفيفة بالإضافة إلى المقاهي التي لا تقدم إلا المشروبات .

وكانت تكاليف المدينة باهظة لكن رسم الدخول لم يكن يزيد على قرش صاغ أو "ثلاثة تعريفة" بالإضافة لتذاكر العروض التى كانت فى حدود قرشين وكانت تلك تعتبر أجورا رمزية حتى فى ذلك الوقت رغم التنوع والجمال والفخامة التى كانت تميز المكان. ولقد استمرت " مدينة رمسيس" لسنوات طويلة وكنت أذهب إليها كل صيف يوما بعد يوم طوال فترة دراستى بالجامعة من سنة ١٩٣٠ إلى ١٩٣٤ ، ثم بعد تخرجى بستة أو سبعين أيضا ، وكانت فى ذلك الوقت هى مصيف أهل القاهرة ومفرج الكرب عنهم ، فما أحوجنا اليوم لمثل هذا المشروع لإحياء الثقافة والفنون وانتشالها من كبوتها الحالية) .

وأنشئ عام ١٩٣٢ (أستوديو الشرق) فى شبرا ، والمعلومات عنه بسيطة حيث لا نعلم عن إمكانيته غير أنه تم تصوير فيلمى جحا وأبو النواس ، وجحا وأبو النواس مصوران وانتهى العمل به بعد الفيلمين ، وفى الغالب هو مساحة أقيم فيها ديكورات هذا الفيلمين .

وأنشأت السيدة آسيا داغر عام ١٩٣٣ (أستوديو لوتس) فى الجزيرة (جزيرة الزمالك) وصورت بعض الأفلام ولم يكن به معمل وعملت فيه بنت أختها السيدة مارى كوينى أولا فى المونتاج ثم معها فى التمثيل ، وانتهى العمل فى هذا الاستوديو عام ١٩٣٦ . ولقد أوضحت السيدة مارى كوينى لى أنه كانت فيلا (لطف الله) فى أول الزمالك يعملون بداخلها فى التصوير وفى البدرون يقومون بمونتاج الأفلام ولم يكن أستوديو وفى عام ١٩٣٢ أنشأت الشركة الشرقية للسينما أستوديو بالمعنى الحقيقى فى حدائق القبة باسم (أستوديو الأفلام الناطقة المصرية) وهو أول أستوديو فى مصر به تسجيل للصوت على آلات ابتكرها مهندس الصوت محسن سابو، وكان شريك فى هذا الاستوديو المصور توليو كيارينى مع محسن سابو وماريو أبولونى وكارل بوبنا ، ولم يستمر حيث انتهى العمل به بافتتاح أستوديو مصر . ومرة أخرى ينشأ فى ضاحية مصر الجديدة (أستوديو هليوبوليس) وينتهى العمل به عام ١٩٤٠، وهو مثل باقى الاستوديوهات التى تقوم فقط على التصوير داخل مساحتها الواسعة وليس فيها أى خدمات فنية ، حتى الكاميرا تم تأجيرها من الخارج .

وأنشأ الخواجة كاتساروس أستوديو فى وسط القاهرة اسمه (أستوديو كاتساروس) به بلاتوه واحد وظل يعمل حتى عام ١٩٣٧ وتحول بعد ذلك إلى صالة مزادات ثم إلى بنك حتى الآن فى ش جواد حسنى المتفرع من شارع قصر النيل . (أنظر صورة ٢٣)

فيلم زينب الصامت مثال لمشاكل التصوير[*]

وسأسوق مثالا عن العقبات والجو الذى كان يسود فى إنتاج الأفلام من مذكرات المخرج محمد كريم وكتاب تاريخ السينما للأستاذ أحمد الحضرى .

" بعد أن انتهى كريم من تصوير المناظر الخارجية لفيلم (زينب) ومن بعض المناظر الداخلية أيضا التى تمت فى الريف ، بقى عليه أن يشيد بعض الديكورات الخاصة بمنزل زينب من الداخل وكذلك منزل زوجها ودوار العمدة وما إلى ذلك .

ولم يكن فى مصر وقتذ أى أستوديو أو بلاتوه ! (هذا عام ١٩٢٩ ويقصد كريم القاهرة المؤلف) اقترح يوسف وهبى إقامة الديكورات المطلوبة فى أرض فضاء يمتلكها أخوه فى إمبابة . وفعلا تم بناء الديكورات المطلوبة ثم استجدت مشكلة عدم وجود أى أجهزة أو لمبات إضاءة فى مصر للتصوير الداخلى . فطلب مصور الفيلم جاستون مادرى من شركة (مصر للتمثيل والسينما) - حيث كانت هى المعاقدة على تصوير الفيلم وتحميضه وطبعه ، استيراد مولد كهربائى وبعض مصابيح الإضاءة الخاصة من فرنسا ، ومضت مدة طويلة لم تصل خلالها المعدات المطلوبة ، فاضطر المصور ومساعده إلى الاستعانة بالمرايا ، والورق المفضض لعكس ضوء الشمس داخل الديكورات .

وعندما تم استلام معدات الإضاءة من الخارج واستخدمت فعلا فى إضاءة ديكورات فيلم (زينب) دعا محمد كريم رجال الصحافة لمشاهدة هذا الحدث الفنى الخطير ، وأعد للمدعوين سيارات خاصة لنقلهم إلى منطقة إمبابة ، وكان ذلك مساء يوم السبت ٢٢ يوليه ١٩٢٩ .

" احتجنا إلى بعض لوازم الفيلم فسافر المسيو جاستون مادرى الذى يقوم بأعمال التصوير إلى باريس لإحضارها وقد تغيب ما يقرب من الشهرين ، ان الشريط (الفيلم) الذى نستعمله

احمد (أجفا بالكروماتيك) وهذا الصنف لا يوجد في مصر على الإطلاق ، ولا يستورد إلا بالطلب . وقد حدث مرة أن طلبنا إرساله من برلين وظللنا نرقب وصوله عشرين يوما .

* ويقول كريم في مذكراته أن محمد عبد العظيم قام بتصوير كثير من مشاهد الفيلم في الأوقات التي لم يتمكن جاستون مادري من العمل فيها وأن محمد عبد العظيم هو الذي تولى إلى جانب ذلك مهمة تحميض وطبع الفيلم وكانت المهمة شاقة وقتذ بالنسبة لقلة الإمكانيات . كنا في ذلك الوقت لا نحمض أكثر من ٤٠ مترا دفعة واحدة، وقضى محمد عبد العظيم شهورا طويلة في مهمة التحميض والطبع وكان يعاونه شاب اسمه جميل ، وقد فكرنا في إظهار جزء من الفيلم ٤٠٠ متر بالألوان الطبيعية فارسلنا النيجاتيف إلى شركة (باتيه) باريس .. وكان التلوين يتم في ذلك الوقت باليد : صورة بصورة .. المتر يحتوى على ٥٢ صورة (الفيلم صامت) وأجر تلوين المتر الواحد جنيه .

* الفنان جاستون مادرى مصور شركة مصر للتمثيل والسينما الذى أقعده المرض وقد قارب العمل على نهايته فترك الديار قبل أن يجتلي محاسن أفعاله ويجتني ثمرة كده وتعبه ، على أنني في هذا المجال أرى أن أثبت للشاب النابه محمد عبد العظيم على هذه الصفحات تهنئة حارة على ما وفق إليه من إتمام العمل الذى تركه مادرى على الوجه دون نقص أو قصور .

* ولكن فيلم (زينب) من جهة أخرى يفضل بكثير جدا عن سواه من الأفلام المصرية من حيث إتقان التصوير والطبع والضوء والإخراج (روز اليوسف إبريل ١٩٣٠) .

* وواجب علينا أيضا أن نشرك في هذا الثناء الذين قاموا بأخذ صور المناظر والمشاهد وعلى رأسهم مسيو مادرى .. وتقرأ أن فيلم زينب يفوق اقرانه من وجهة التمثيل جميع الأفلام المصرية السابقة كما أنه يفوقها إخراجا وتصويرا وتنسيقا (حبيب جاماتي – مجلة البلاغ الأسبوعي ١٦/ ٤ / ١٩٣٠) .

* رواية (زينب) من ناحية التصوير ، ذخيرة فنية .. آية من آيات الإعجاز والقدرة (مجلة الصباح ٢٠ / ٤ / ١٩٣٠) .

* إن المصور في رواية (زينب) هو الشخص الوحيد الذى جعلنا نقارن عمله بعمل زملائه في الأفلام الماضية نستطيع ان نقول انه خطا بالفيلم المصرى خطوة طيبة في سبيل التقدم (روز اليوسف ٢٢ / ٤ / ١٩٣٠) .

مدرسة أستديو مصر

في إطلالة مقصودة على التاريخ ، بجوار أهرامات الجيزة الخالدة ، بنى صرح أول استوديو بمفهوم علمي حديث ، وأحضر طلعت حرب أبناء مصر من الخارج والدارسين في ألمانيا : ليكونوا النواة الفنية لهذا الأستوديو .

واستعان بمجموعة من الخبراء الأجانب في المهن التي وجد أنها تحتاج لهذا . هذا بخلاف إرساله بعثة تعليمية عام ١٩٣٣ إلى ألمانيا وفرنسا ، فسافر محمد عبد العظيم وحسن مراد لتعليم التصوير والبصريات في برلين ، وإلى باريس أحمد بدرخان وموريس كساب لدراسة الإخراج والسيناريو ، وفي ١٥ من أغسطس ١٩٣٥ بدأ الأستوديو باكورة أعماله بتصوير فيلم (وداد) .

كانت أغلب المعدات والآلات في الأستوديو من ألمانيا وأجزاء بسيطة من فرنسا والقليل من الولايات المتحدة ، وذلك لأسباب اقتصادية حيث أن الكساد الاقتصادى في ألمانيا سهل الحصول على الآلات بأسعار معقولة ، بل أن وجود الخبراء الألمان بكثرة كان لأجورهم المتواضعة .. ثم توظيف مجموعة من الشباب المصرى . في الأفلام المختلفة، والذى سيكون لهم شأن كبير في تطوير صناعة وفن السينما بعد ذلك .

وأقيم الأستوديو على ٢٧ فدانا ، على أرض فؤاد سلطان باشا أحد مؤسسي (شركة مصر للتمثيل والسينما) ، وأشرف على البناء المهندس ليتبو ساروج كانتشالي، وعلى النواحي الفنية الخاصة بعمل الاستوديو مهندس الديكور المعلم في ألمانيا ولى الدين سامح .

وقد كتب الأستاذ أحمد كامل مرسي [1] المخرج المؤلف وكان وقتها يعمل صحفيا يصف الأستوديو وحفلة الافتتاح : (في يوم ١٢ أكتوبر سنة ١٩٣٥ أقيم حفل الافتتاح للأستوديو حضره عدد من رجال الاقتصاد والفكر والجيف من أهل الفن والأدب والصحافة ، وعند الباب الكبير للأستوديو استقبلونا استقبالا حسنا ورحبوا بنا

ترحيبا كبيرا ثم طافوا بنا لزيارة ومشاهدة الفروع والأقسام المختلفة بالأستوديو وكانت القوة المحركة للأستوديو تتمثل فى عالم الطبيعة (مصطفى والى) الذى تعلم فى ألمانيا وكان يشرف على جميع النواحى الفنية ، وكان المهندس يوسف سامح مسئولا عن القوة الكهربائية بتوزيع التيار وتوفير المياه ، وكان المهندس ولى الدين سامح يشرف على بناء الاستوديو ثم قام بمهمة تصميم وتشييد المناظر التى تظهر فى الأفلام وكان نيازى مصطفى المسئول عن قسم تركيب وتوليف الأفلام (المونتاج) ، وكان خليل أدهم مديرا فنيا للمعامل ، وعبد الحفيظ سالم مديرا إداريا . ويشترك مع هؤلاء صفوة من الخبراء الأجانب والفنيين والعمال ذوى الخبرة والمران فى إدارة وتوجيه الأقسام والورش المختلفة مثل روبرت شارفنبرج وانطوان بوليزويس فى قسم المناظر .. والجلا وميلا وكوكا وفيقى فى قسم التوليف السينمائى ، وفريتز كرامب فى قسم السيناريو والإخراج مع بدرخان وكمال سليم ونيازى مصطفى وموريس مدير المعامل وسترلنج مدير الماكياج ومساعده حلمى رفلة ويتولى منصب مدير عام الشركة والاستوديو أحمد سالم .

ثم يقسط الأستاذ أحمد كامل مرسى أقسام الاستوديو :

١ – كابينة التليفونات الخارجية .

٢ – إدارة الإنتاج والحسابات .

٣ – الأستوديو الكبير رقم (١) يقصد البلاتوه الكبير رقم (١) .

٤ – الأستوديو الصغير رقم (٢) يقصد البلاتوه الصغير رقم (٢) .

٥ – حجرات الممثلين والممثلات .

٦ – قسم الماكياج .

٧ – البوفيه .

٨ – قاعة التسجيل ومزج الصوت .

٩ – قاعة تسجيل الأغانى والموسيقى التصويرية .

١٠ – قسم التصوير ومعداته .

١١ – قسم الصوت ومعداته .

١٢ – الجراج الخاص بسيارات الشركة والموظفين .

١٣ – محطة الكهرباء الخاصة بالأستوديو .

١٤ – قسم النماذج المصغرة والخدع السينمائية .

١٥ – معمل الأفلام للتحميض والطبع .

١٦ – قسم التوليف السينمائى .

١٧ – قسم الخطوط والعناوين .

١٨ – ورشة أعمال الجبس (الحاج صبحى) .

١٩ – ورشة الحدادة (الحاج يحيى) .

٢٠ – ورشة الكهرباء والأدوات الكهربائية (الحاج فريد) .

٢١ – ورشة النجارة .

٢٢ – ورشة الخياطة .

٢٣ – مخزن الملابس والأزياء .

٢٤ – مخزن الأثاث والملحقات .

٢٥ – مخزن الأفلام الخام .

٢٦ – مخزن الأفلام المعدة للعرض .

٢٧ – المطبعة الخاصة لطبع الكشوف والبيانات والدفاتر الفنية والإدارية .

٢٨ – قسم البحوث والدراسات .

٢٩ – قسم الإخراج والسيناريو .

٣٠ – مركز الإطفاء الخاص بالأستوديو وهو ملحق بالأستوديو من الخارج .

وفي كل قسم من هذه الأقسام يوجد عدد من العمال والفنيين والفنانين الأكفاء والمتخصصين بدقة ونظام تحت إشراف رئيس مسئول عن القسم وإدارته والعاملين فيه وما يقدمونه من خدمات .

وبعد أن تمت جولتنا في أقسام الأستوديو مررنا بالمكان الذي نصبت فيه موائد البوفيه لتقديم الشاي والمرطبات .. وبعد ذلك ذهبنا إلى قاعة العروض الملحقة بالمعمل وعرضوا علينا مقتطفات من الأفلام القصيرة للدعاية عن شركات بنك مصر ورحلات طلعت حرب في مصر والأقطار العربية ، وأخيرا عرضوا علينا المفاجأة الكبرى وهو الشريط السينمائي الذي يصور وصولنا إلى الاستوديو والاستقبالات وطوافنا في أقسام الاستوديو الفنية المختلفة .. لقد كان حسن مراد يتابع الزوار ويلاحقهم ويصورهم ثم يبعث بصوره إلى المعمل أولا بأول وبالتالي يتم التحميض والطبع والتركيب .

وفي لقائي مع أساتذة التصوير الذين عاصروا هذه الفترة وجدت أن الخبراء الأجانب العاملين في الأستوديو هم [1] :

١ – مسيو / جاستون مادري – المدير الفني للأستوديو – ويرأس قسم التصوير السينمائي (فرنسي) .

٢ – هر / فرانز كرامب – رئيس قسم الإخراج والسيناريو (ألماني) .

٣ – هر / ميلش – خبير المعامل السينمائية (ألماني) .

٤ – هر / جيز – خبير صيانة وإصلاح المعدات (ألماني) .

٥ – هر / روبرت شارفنبرج – منفذ ديكورات (ألماني من أصل روسي) .

٦ – آنسة / لوتي بتشل – خبيرة في التوليف السينمائي (ألمانية) .

٧ – الآنسات / أنجيلا وميلا فينيشان في تقطيع النيجاتيف (ألمانيتان) .

٨ – ألكسندر ستزلنج ستزلنج – خبير في المكياج (روسي) .

٩ – أنطوان بولوزويس – تنفيذ الديكورات السينمائية (يوناني) .

١٠ – سامي بريل – مصور سينمائي – من أصل روسي (فرنسي) .

شباب وعقبات

وأصبح من الطبيعي أن يكون هذا الصرح الجديد ، جامعة تعليمية يستزيد منها الشباب الجدد في الأستوديو الخبرة والمعرفة والأساليب الفنية التي لم تكن متوفرة لهم من قبل .

وقد كان اكتسابها في أحيان كثيرة عنوة ، لحجب بعض الخبراء المعلومات وعدم رغبتهم ان يكتسبها الدارس المصري الشاب . وأسوق حادثة قصها أستاذنا وحيد فريد تدل على الظروف التي كان يعمل خلالها جيل الشباب الذي التحق بالأستوديو

فحين وظف وحيد فريد وغيره في قسم التصوير ، كان مسموح لهم بالتجول في جميع أرجاء أماكن الأستوديو إلا دخول صالة البلاتوه . فقد وضع المدير الفني للأستوديو هذا النظام الصارم ، بالرغم من أنهم المفروض تلاميذ في مدرسة جديدة ليغتنموا منها ، فكان الأجنبي يعلم بأن المصري شديد الذكاء سريع الفهم ويلتقط المعلومات (كما يقول المثل) على الطائر ، فهذا طبيعة المصري ، وأكد لي الأستاذ حسن داهش أن المهمة الأولى التي تشغل المصريين داخل الأستوديو في الصراع الذي وقع بين الألمان ودول الحلفاء (فرنسا وروسيا واليونان) .. هي كيف يكتسبون الخبرة والمعرفة بأسرع ما يمكن ، كان هذا هدفا يسعى الجميع له وفي جميع الأقسام ، وبالذات في التصوير والإخراج .. بعكس قسم المعامل والآلات الدقيقة الذي كان يتعاون فيه جيدا وممتيزا .

وفي يوم تسلل وحيد فريد إلى داخل البلاتوه ، المكان المحرم دخوله على أمثاله، ولسوء حظه أكتشف وطرد بقسوة ، فجلس في حجرة الكاميرات يبكي ، فهو إنسان حساس مرهف ذو أدب جم ، فشاهده مساعد التصوير في البلاتوه حسن داهش، فاصطحبه معه إلى البلاتوه عامدا أن يعلمه كيف يكون مساعد مصور ، جلس الشاب الباكي مسحورا بما يشاهد من عمل وإضاءة وتمثيل وحركة للكاميرا ، وبدأ يخطو خطوة خطوة إلى العمل للمساعدة ثم ليستقل كمساعد محترف ثم مصور وليكن بحسب استطلاعه وبكائه ، قد أخرج لنا مصورا موهوبا يعشق الجمال في الحياة والصور والخلق.

وبرع المصور حسن مراد فى التصوير الخارجى (أنظر صورة ٢٤) ، فظهرت مواهبه فى ذلك ، فكلف بمسئولية الجريدة السينمائية التى تصور أسبوعيا باسم (جريدة مصر المصورة) وتعرض قبل الأفلام الروائية فى دور العرض ، أهم الأحداث التى تمر بمصر خلال أسبوع ، وتتلمذ فى هذه الجريدة مصطفى حسن وعبد العزيز فهمى ومحمد عز العرب وغيرهم .

كما برع محمد عبد العظيم فى التصوير الداخلى وأصبح هو رئيس قسم التصوير بعد سفر جاستون مادرى لفرنسا وعمل الأستاذ / فؤاد عبد الملك مع هو / جيز فى صيانة المعدات والآلات وبالذات كاميرات التصوير والمعمل .

كما ظهر فى الأستوديو المصور الفوتوغرافى أحمد خورشيد الذى عينه مدير الأستوديو أحمد سالم مصورا فوتوغرافيا للأفلام التى تصور فى الأستوديو [١٠] ، وبدأ أحمد خورشيد يشتهر بتصوير اللقطات (البورتريه) للممثلين فى الأفلام ويأخذ شهرة فى ذلك ، ولقد حاول تصوير الأفلام الروائية داخل الأستوديو ولكن لم يسمح له فقدم استقالته ، وصور أول أفلامه خارج الأستوديو ، ولقد استفاد الأستاذ خورشيد من العمل داخل أستوديو مصر – حسب قوله – وملاحظته لمديرى التصوير المختلفين أثناء عملهم وتوزيع إضاءاتهم .

معدات إضاءة متطورة

استمر استعمال الإضاءة بدون عدسة (فريزنر) وبافتتاح أستوديو مصر ، عرفت السينما المصرية إضاءة جديدة ، إضاءة أقواس الكربون ذات الإضاءة العالية (الأرك) CARBONIARCS HIOH وأقواس الكربون ذات الإضاءة المنخفضة (البروت) THE BRUTE ، وكانت تفضل عن اللمبات ذات الفتيلة المشتعلة ، مقاس ٥ كيلو وات و١٠ كيلو وات ، لأن استعمال هذه اللمبات كان يعطى خرجا ٦٠٪ حرارة و٤٠٪ ضوء وتحيل جو البلاتوه إلى (فرن) شديد الحرارة . كما عرفت الإضاءة الناعمة المنتشرة فقد استعملها (توليو كياريني) فى فيلم (زليخة تحب عاشور) عام ١٩٤٠ إخراج أحمد جلال (أنظر الصور ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨، ٢٩) .

الكاميرات المستعملة

فى مرحلة الإنتاج للأفلام الصامتة ، استعملت الكاميرات البسيطة السابقة مع أنواع أخرى ، وبدخول الصوت حدث تطور فى الكاميرات كالآتى :

١ – كاميرا ماركة (ديبريه — DEBRI) الفرنسية القديمة وهذه الكاميرا صنعت لأول مرة عام ١٩٠٨ ، وكانت من الكاميرات المنتشرة فى فرنسا ومنها ما يدور بالمانيفلة وبعد ذلك ما عمل بالموتور الكهربائى وبدخول الصوت إلى الأفلام ظهر جيل جديد وهو الديبريه سوبر بارفو DEBRI SUPER PARVO مزود بغطاء كاتم للصوت .

٢ – كاميرا ماركة (إكلير – ECLAIR) وهى فرنسية .

٣ – كاميرا ماركة (بل آند هاول – BELL & HOWELL) أمريكية الصنع وهى كاميرا للأخبار صغيرة وخزانها لا يزيد عن ٦٠ مترا .

٤ – كاميرات (ميتشل – MITCHELL) الأمريكية ذو محدد الرؤية الخارجى .

٥ – كاميرات (دافراى — DAFRIY) إنجليزية .

٦ – كاميرات (سينيفون – CINEPHON) وهى كاميرا أصلا ألمانية ولكنها تصنع فى تشيكوسلوفاكيا .

٧ – كاميرتان تم تصنيعهما فى مصر (لأوهان) لحساب المصور الفيزى أورفانيللى[١١] بالإسكندرية ، واحدة للتصوير الصامت والثانية لتسجيل الصوت وصور بها أول فيلم (المعلم بحبح) تمثيل فؤاد الجزايرلى وإخراج شكرى ماضى عام ١٩٣٥ وتصوير الفيزى أورفانيللى و (أبو ظريفة) عام ١٩٣٦ ، لنفس المجموعة ولكن إخراج فؤاد الجزايرلى . ثم الكاميرا الذى صنعها أوهان لأستوديو الأهرام عند بدء تشغيله .

هذه هى الكاميرات التى صورت للسينما المصرية فى مرحلتها الصامتة ثم الناطقة ، وهى مجموعة من مختلف الجنسيات الألمانى ، الفرنسى والأمريكى وكذلك المصرى بتصنيع أوهان كمخترع وصانع لمعدات التصوير فى هذه الفترة والذى سيكون له دور كبير بعد ذلك فى إنشاء وتجهيز أستوديو الأهرام فى العقد الرابع من القرن .

ومن طرائف هذه الكاميرات قص لى مدير التصوير محمود نصر أنه كان فى أثناء عمله بكاميرا (سينيقون) فى أستوديو لاما وهذه الكاميرا ملك محسن سابو، يفك موتورها كل شوط ويضعه فى الثلاجة حتى يبرد ويركبه مرة أخرى حتى يتم التصوير بها وهكذا .

كما ظهرت بعض أنواع من مقاس ١٦ مللى مثل (أنسين) الإنجليزية و (أكلير) الفرنسية بجانب (بل اند هاول) أنظر الصور من ٣٠ إلى ٤٠ .

ولقد اهتمت السينما بأساليب حركة الكاميرا بواسطة الشاريوه بعدما كانت ساكنة تصور ما أمامها . ولقد تطلب هذا وجود روافع أو عربات التحريك (أنظر صور ٤١ ، ٤٢) بل في عام ١٩٤٥ تم تصنيع رافعة عملاقة (كرين) فى أستوديو مصر (أنظر الصورة رقم ٤٣) ولقد ساعدت هذه الحركة للكاميرا فى تطور أسلوب الإخراج والأداء فى السينما المصرية فى هذه الفترة .

الأفلام الخام المستعملة

١ - كان أغلب مصورى الإسكندرية يتعاملون مع الخام المستورد من إيطاليا (الأبيض والأسود) ماركة فرانيا .

٢ - القليل من المصورين يستعمل خام (كوداك KODAK) بالرغم من ان شركة كوداك قد أقامت بالقاهرة معملا وتسهيلات كبيرة للترويج لأفلامها الخام فى مصر برواج الصناعة السينمائية .

٣ - مع ظهور استوديو مصر ، ووجود خبراء ألمان وجد خام (أجفا — AGFE) ولكن كان أحد عيوبه بطء الحساسية الشديدة ، وأهمية عمل ماكياج بألوان خاصة لتظهر ألوان البشرة مناسبة للفيلم ، وهذا البطء الشديد فى الحساسية كان يسبب استهلاكا كبيرا فى الكهرباء والإضاءة، وضيق العاملين داخل البلاتوه بالحرارة الشديدة . مما جعل أفلام كوداك بعد ذلك تسود فى تصوير الأفلام المصرية وتشتهر .

٤ - وكذلك استخدمت الأفلام (جيفارت — GEVAERT) البلجيكية ولكن على مستوى بسيط .

عملية قياس التعريض

لم يظهر بعد مقياس التعريض الضوئى الذى يحدد فتحة العدسة المناسبة ؛ لنوعية معينة من الفيلم الخام وكثافة وشدة استضاءة اللقطة . وقال لى الأستاذ وحيد فريد إن أول عمل محترف قام به داخل البلاتوه هو قياس التعريض وشرح لى ما هى الحكاية .

كان قياس التعريض وفتح العدسة لفتحة قياسية مناسبة يتم بثلاث طرق هى :

١ - تحميض وإظهار سريع لحوالى ٣٠ سم لآخر قطعة من الفيلم المصور - للقطة داخل البلاتوه - حتى يشاهدها مدير التصوير ويحكم من خلالها بخبرته هل كثافة السلبية مناسبة لفتحة العدسة للضوء أم لا .. ولقد كان هذا أول عمل يقوم به وحيد فريد داخل البلاتوه مع مدير التصوير الفرنسى جورج بنوا .. وهذه الطريقة مستهلكة للوقت لأن بعد كل لقطة ينتظر الجميع نتيجتها .

٢ - استعمال مرشح التباين (Contrast Lop.) وهو قطعة من الزجاج المعتم بدرجات كثافة تبدأ من ٢٠٪ حتى ٥٠٪ حسب حساسية الأفلام المستخدمة، وينظر المصور من خلالها إلى مركز اللمبة المضىء وتوضع على العين مثل النظارة (المونوكل) ويوجه مدير التصوير اتجاه أشعة الضوء واللمبات إلى المكان المخصص، ثم يرى تأثير ذلك على الديكور من خلال مرشح التباين نفسه ويعدل فى المناطق الذى تظهر بإعتام شديد بإضافة إضاءة زائدة هكذا ؛ وقد برع أستاذنا مدير التصوير محمد عبد العظيم بهذا الأسلوب فى تقدير فتحة العدسة .

٣ - أما الطريقة الثالثة فكانت تقديرية ، بوضع كف يد المصور فى مسار الضوء ومن خلال نصوع الضوء عليه يقدر الفتحة المناسبة وهى طريقة برع فيها أستاذنا مدير التصوير مصطفى حسن بالذات .

وكان تحديد فتحة العدسة F. No. سرا بين المصور ومساعده يهمس به له، وكأنها من الأسرار الحربية الخطيرة وبدخول الصوت استعملت معدات (كلانك) لتسجيل الصوت على الفيلم بالطريقة البصرية - كان التسجيل المغناطيسى لم يظهر بعد — وكانت معدات الصوت حساسة للغاية عندما صور أستوديو مصر أول أفلامه (وداد)،

فقد صور هذا الفيلم بكاميرا (ديبرينه سوبر بارفو) ، وأدار تصويره الفرنسى سامى بريل ، ويقص لى الأستاذ مدير التصوير حسن داهش الذى عمل مساعدا للتصوير فيه بقوله :

بدأ العمل فى تصوير الفيلم قبل الانتهاء من بناء البلاتوهات ، فصورنا فى الساحة الخارجية المتسعة وأقمنا بها الديكورات (الحوش) وأقيم بجوار الديكور خيمة كبيرة لجلوس فرقة الموسيقى (الأوركسترا) المصاحب لأغانى السيدة أم كلثوم ، فلقد كان التصوير والتسجيل الصوتى يتم معا متزامنا وليس مثل الآن عن طريق (البلاى باك) (Play - Back) . وظهرت مشكلة أن صوت الكاميرا كان يسمع فى التسجيل كحفيف الأفعى ، فتم تصنيع عازل إضافى للكاميرا (بلمب Blimp) فى ورشة الخواجة بوبا بالسبتية بالقاهرة .

سرعة تعلم المصريون

كان هدف الشباب المصرى التعلم السريع من الخبرة الأجنبية ، ولقد تعاونوا جميعا فى سبيل ذلك ، وعن هذا التعاون المثمر قال الحاج وحيد فريد : كان المدير الفنى المخرج الألمانى فريتز كرامب يضايق المخرج المصرى كمال سليم بشكل متعمد ، فأثناء تصوير فيلم (العزيمة) عام ١٩٣٩ كان يضيق عليه الخناق فى إعادة اللقطات بشكل ملحوظ وكأنه يريد أن يفشل عمله وكان يشكو لمدير الأستوديو الإدارى بأن هذا الشاب يبعثر أموال الشركة بإعادته لبعض اللقطات فاتفقت أنا وكمال سليم على إعطائى علامة معينة حين يريد إعادة لقطة معينة وفى هذه الحالة أطلب أنا الإعادة لعيب عندى فى ضبط بؤرة العدسة وهى حالة لى فيها اليد العليا ، واستمرينا هكذا بعيدا عن مضايقات كرامب ، وكان ذلك بعيدا حتى عن مدير التصوير المجرى فيرى فاركاش مصور الفيلم .

وبدأ يظهر مجموعة من المساعدين الجدد الذين تعلموا من مدرسة أستوديو مصر وباقى الاستوديوهات ليكونوا رابطة مساعدى التصوير فى هذه الفترة لرفع أجورهم والمحافظة على حقوقهم المادية والأدبية وضمت هذه الرابطة أسماء أمثال : وحيد فريد، عبد العزيز فهمى ، حسن داهش ، محمود نصر ، مصطفى حسن ، عبد الله ياقوت وغيرهم وكانوا ١٨ مساعدا .

محمد بيومى
والمعهد المصرى للسينما

فى نوفمبر عام ١٩٣٢ . اتخذ الرائد محمد بيومى قراره بتأسيس (المعهد المصرى للسينما) لتعليم فنون هذا الفن والصناعة الجديدة بأسس علمية ، وخاصة أنه حاول من قبل من خلال (نادى الصور المتحركة) عام ١٩٢٣ الذى اشترك فى تأسيسه وفى مساهمة إنشاء مدرسة لتعليم السينما تتبع النادى وقد قامت مجلة (الصور المتحركة) بالإشراف والصرف عليه - راجع الباب الثانى - ، ولكن مع تعثر المشروع وإفلاس المجلة وعدم استمراره ، فكر بيومى فى إنشاء معهد لدراسة السينما للمصريين وخاصة بعد انتقاله إلى الإسكندرية ونقل نشاطه إليها وفى محاولة لتنشيط الحركة السينمائية الوليدة على أسس علمية وفنية .

ولقد حدثنا بيومى فى أوراقه غير المنشورة عن المعهد بقوله [١٦] :

(الذى تفرضه بل وتحتمه علىّ وطنيتى ، وتدفعنى إليه رغبتى فى نشر الفنون فى بلادنا التى تئن تحت عبء الاحتلال الأجنبى لأهم موارد الكسب منها .. واحتكاره على الأخص لصناعة منتشرة بل ومعدودة من الضروريات وهى التصوير الشمسى (الفوتوغرافى) وما يتبعه من صناعة السينما والحفر على المعادن . لقد أطلقت عليه اسم (المعهد المصرى للسينما) لأن صناعة الشرائط السينماتوغرافية هى ما أريد توجيه معظم عنايتى إليه ، أو أنها صناعة حديثة فهى بلادنا لم تمتلك بعد منها الأجانب كما تملكت من التصوير الشمسى والزنكوغرافى [١٧] حتى نتمكن من حماية هذه الصناعة بإعداد العنصر الأولى فيها وهو العامل التكنيكى من أبناء البلاد .. ولن ينقضى العام الأول حتى يبدأ بتقديم باكورة عمله لمصر مجسمة فى أشخاص شباب مصرى عامر القلب ثقة بالمستقبل السعيد .. وجرمه العمل الحر .. معتمدا على كفايته الفنية.. وتقدير مواطنيه.. والفضل فى ذلك يرجع لمن لبوا ندائى .. وشرفونى بالمعاونة فى تأسيس المعهد .. غير باخلين بمال ولا وقت فى سبيل المصلحة العامة ..

وفقنا الله جميعا إلى ما فيه خير الوطن وسعادته فى ظل رمز مجد البلاد .. حضرة صاحب الجلالة فؤاد الأول ملك مصر أيده الله بنصره ، وأقر عينه بولى عهده وخليفة ملكه الأمير فاروق .

مؤسس المعهد ومديره

المصور / محمد بيومي

ضابط مهندس بالجيش المصرى سابقا

وحائز على شهادة فن السينما من حكومة النمسا

ومؤسس شركة مصنع مصر للتمثيل والسينما

وفى العدد رقم ١٧٢٠٨ من جريدة الأهرام فى ٢٢ نوفمبر ١٩٣٢ [١٨] صورة لأعضاء إدارة المعهد وخبراء افتتاحه ويتكون مجلس إدارته من :

أ / محمد عبد الكريم	سكرتير المعهد ومدرس بجمعية العروة الوثقى	
أ / كمال صبرى	عضو	محرر بالمعهد الفرنسى
أ / محمد بيومى	رئيس المعهد	ضابط مهندس .. الخ
أ / يوسف الخواجة	عضو مدير مطعم البلدية ومحرر بالمعهد الألمانى	
أ / عبد القادر الشناوى	وكيل	خريج معهد الجرافيكا بفينا

وثمن استمارة الالتحاق بالمعهد خمسون مليما وتتضمن البيانات ، الاسم والجنسية / الديانة / تاريخ الميلاد / محل الميلاد / الشهادات الدراسية / اللغة الأجنبية التى يجيدها المتقدم / الفرع الراغب دراسته ، كما تتضمن الاستمارة الحالة التى يرغب القيد عليها .. هل بمصروفات أو مجانا واسم ولى الأمر وصناعته وعنوانه وتعهد من ولى الأمر خاص بالإطلاع على قانون المعهد والتعهد بقبول ما تقرره إدارته من اشتراطات ونظم .

ويشمل المنهج الدراسى كما هو منشور [١٩]

قسم التصوير الشمسى

١ – تاريخ التصوير الشمسى وعلمه قراءة الصورة .

٢ – كيمياء دراسة المواد الكيمياوية المستعملة فى التصوير الشمسى .

٣ – طبيعة دراسة تامة للضوء والعدسات المستعملة فى التصوير الشمسى .

٤ – الإضاءة ، دراسة عملية فى كيفية توزيع الضوء والتصوير والإظهار .

قسم التصوير السينماتوغرافى

وعلاوة على المواد السابقة فى التصوير الشمسى

١ – مبادئ الميكانيكا والكهرباء .

٢ – طرق استخدام الكاميرا .

٣ – الخدع السينماتوغرافية والرسوم المتحركة .

٤ – تمارين عملية فى التصوير والإظهار والطبع .

وقسم ثالث للزنكوغراف – وأنا لا أعلم علاقته بالسينما (المؤلف) – ويرجع إهتمام بيومى لدراسة هذه الحرفة فى إيجاد فرص عمل للشباب كما أوضح فى كلمته السابقة فى أهمية دراسة هذه التخصصات الثلاثة داخل المعهد لتكون (مواد للكسب) و (ثقة بالمستقبل السعيد وجرس العمل الحر)

واتخذ المعهد شقة بالعقار رقم ٣٩ بشارع المسلة مقرا له بالإسكندرية .

كانت المسألة المادية وتوفير الأموال اللازمة للمعهد أحد المشاكل الكبيرة فى مشروع بيومى الطموح لتعلم المصريين فن التصوير بالذات ولقد فتح باب التبرع للمقتدرين وخاصة أنه كانت توجد نسبة مجانية الطلبة ، ولقد ساهمت كثير من المؤسسات فى تمويل هذا المشروع ومنها سينما ركس بالإسكندرية حيث خصصت دخل حفلة الساعة ٣ من يوم الجمعة ٢٧ يناير ويوافق أول أيام عيد الفطر للمعهد .

وقام المعهد بانتاج فيلم (الخطيب رقم ١٣) فى محاولة منه لتدريب الطلبة وتحمل إعلانات الفيلم (أول فيلم مصرى صمم مثله وصوره وأخرجه طلبة المعهد المصرى للسينما بالإسكندرية) .

وكتبت بعض المقالات تعليقا عن الفيلم منها مجلة (معرض الصور) فى ٢٠ / ١٢ / ١٩٣٣ ما أخذ عليه : ضعف المشروع ضعفا متناهيا وضعف التمثيل وعدم مقدرة القائمين بالأدوار إذا استثنينا الطفلة الصغيرة .

وأعجبت المجلة ، بدقة التصوير ونظافته مما لا يتوافر فى الأفلام المصرية الأخرى والرسوم الكاريكاتيرية التى كانت تزين (الشر) وهما من رسم

بيومى نفسه وكتبت مجلة (الصباح) لصاحبها القشاش فى العدد ٣٣٥ بتاريخ ١٤ / ٧ / ١٩٣٣ (الخطيب رقم ١٣) فيلم لم يشترك فى صناعته يد أجنبية فهو أول فيلم مصرى مائة فى المائة تأليف وإخراج وتصوير محمد بيومى وهذا الذى أقام مناظرة وأجرى عمليات الإظهار والطبع بعمليات صنعت بيد الأستاذ محمد بيومى نفسه إن هذا الفيلم أكبر من أن يقارن بأى فيلم آخر أخذت مناظره فى مصر وسيكون أصدق مشاهد على مقدرة الأستاذ / محمد بيومى الفنية واستعداد المعهد المصرى - إدارته - لتعليم هذه الصناعة التى يتطوع بتعليمها للمصريين فقط) .

ويعتبر ما كتب فى مجلة (الصباح) نوع من الدعاية للمعهد وجهد بيومى، وتشجيع لنشاط المعهد ، وذلك قبل ظهور وعرض الفيلم بشكله المتواضع فنيا كما أوضحت مجلة (معرض الصور) وما يهمنا أشادتها بالتصوير فى الفيلم المنسوب بالطبع للمعهد ومحمد بيومى شخصيا .

لم يستمر المعهد بعد ذلك لتكالب المشاكل المادية عليه وعدم تمكن بيومى من حلها برغم التبرعات التى كانت قليلة بالنسبة لتكلفة الخامات والمصروفات التى يتطلبها تعليم هذه المهنة السينمائية الجديدة .. وأغلق المعهد وضاعت أحد أحلام هذا الرائد العظيم (محمد بيومى) (أنظر الصور ٤٤ - ٤٥ - ٤٦) .

الحرب العالمية الثانية

كان لاندلاع الحرب العالمية الثانية تأثير إيجابى على الفنيين المصريين وصناعة السينما فقبل قيام الحرب بستة شهور سافر جميع العاملين الألمان إلى بلادهم ، حتى أنه انتشرت شائعة بأن الفنيين الألمان كانوا جواسيس على جنود الحلفاء فى مصر ، وسافر بعض الفرنسيين ومن بينهم مدير التصوير جاستون مادرى وقبض على بعض المصريين الإيطاليين ووضعوا فى سجن الأجانب مثل جيوليو دى لوكا بينما سافر إلى إيطاليا توليو كياريني ، مما أتاح للفنيين المصريين وبالذات المصورين أن يوجدوا على ساحة العمل ويثبتوا كفاءة كبيرة مثل مديرى التصوير عبد الحليم نصر ، مصطفى حسن، ومحمد عبد العظيم ، وأحمد خورشيد وجورج سعد .

وخصص بلاتيود فى أستوديو مصر لتصوير جريدة سينمائية أسبوعية عن أخبار الحرب، توزع على مواقع جنود الحلفاء باسم (جريدة الحرب المصورة WAR PICTUORIAL) [1] وتصدر بالإنجليزية والفرنسية والألمانية والعربية والأرمنية وعادة لغات أخرى .. كما تجمع داخل الأستوديو مكتبة فيلمية كبيرة لأحداث ومعارك الحرب من خلال إصدار هذه الجريدة ، وأخرى فرعية إلى استراليا ونيوزيلندة . (أنظر الصورتان ٤٧ ، ٤٨) .

وتشهد فترة الحرب رواجا كبيرا فى إنتاج الأفلام ، لسببين أولهما توافر المال فى يد طبقة كبيرة من الشعب لعملهم فى معسكرات وخدمات جيوش الحلفاء ، ثانيا أن جنود الحلفاء أنفسهم يقضون إجازتهم فى مصر ، هذا الوضع جعل من مشاهدة الأفلام، سلعة رائجة شجعت على الإنتاج فمثلا كان عدد إنتاج الأفلام المصرية عام ١٩٣٥ اثنى عشر فيلما ليكون عام ١٩٤٥ اثنين وأربعين فيلما .

ولقد كانت الحرب كذلك سببا فى ترك الكثير من أبناء أستوديو مصر العمل به والاتجاه للعمل فى السوق الخارجى ، وقال لى مدير التصوير على حسن أن شقيقه مدير التصوير مصطفى حسن قد ترك أستوديو مصر ، لأن مدير الأستوديو الأستاذ حسين سعيد (خال الملكة فريدة) رفض زيادة أجره ٨ جنيهات ، فقد كان يتقاضى أجرا شهريا ١٢ جنيها ولظروف زيادة تكلفة المعيشة ، طلب أن يصبح عشرين جنيها، وعندما رفض طلبه قدم استقالته مع مجموعة من موظفى الأستوديو فى الماكياج والإخراج ، الذين تعلموا ، ونضجوا فى الأستوديو ، ويقول الأستاذ على : "أن من الطريف أن تعلم أن بمجرد خروج هؤلاء الفنيين من الأستوديو ارتبطوا بتصوير فيلم (من فات قديمه تاه) إخراج فريد الجندى وكان بداية انطلاقة أفلام القطاع الخاص بعيدا عن نظام الأستوديو الذى يعمل المصور والفنيون أحرارا بالعقد للفيلم الواحد على حدة" .

كما انتقلت استوديوهات الإسكندرية الباقية إلى القاهرة فانتقل أستوديو توجو مزراحى من باكوس إلى الجيزة ، وأستوديو الأخوان لاما إلى حدائق القبة، ولم يبق فى الإسكندرية أى نشاط منفردا ، إذ أصبح كل الإنتاج والتحميض فى القاهرة .

أما أستوديو الفيزى أورفانيللى فلا يوجد عندنا معلومات عن تصفيته أو نشاطه، ولكن الرجل نقل كل نشاطه إلى القاهرة كمصور .

استوديوهات ومعامل جديدة

كان لظهور أستوديو مصر بهذا الأسلوب العلمى الحديث ، ورواج صناعة وتجارة السينما وغزو الفيلم المصرى للأقطار العربية الشقيقة سببا فى ظهور عدة استوديوهات حديثة وإن كانت ليس بإمكانيات استوديو مصر المتكاملة .

فظهر أستوديو ناصيبيان فى حى الفجالة عام ١٩٣٧ وصاحبه الخواجة ناصيبيان المصور الفوتوغرافى ومساحته نصف فدان وبه بلاتوه واحد وصالة تسجيل ومعمل طبع وتحميض . هذا بخلاف غرف الممثلين والماكياج والمونتاج .

وانتقل أستوديو (توجو مزراحى) من الإسكندرية إلى القاهرة بقيام الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ وكان مكان أستوديو الجيزة الذى أنشأه يوسف وهبى بعد تصفية أستوديو رمسيس فى أمبابة ، حيث أنشأ بلاتوه للتصوير ومعملا للتحميض وانتقل معه الأخوان نصر وجميع العاملين بالإسكندرية .

(وظهر أستوديو شبرا) بالقاهرة عام ١٩٤٤ أو ١٩٤٣ فى أرض كانت ملاهى يملكها شخص يدعى على حسن ، ومع رواج صناعة السينما ، حول هذه الأرض إلى بلاتوه كبير وورش للتشغيل وترك محسن سابو مهندس الصوت استوديو لاما فى حدائق القبة وعمل فى هذا الأستوديو بمعداته الصوتية والكاميرا الخاصة بها ماركة (سنيفون) ، وكان هذا الأستوديو للتصوير والمونتاج وصالة مكساج ومعامل .. وانتهى العمل به فى منتصف الخمسينات .

ثم (أستوديو الأهرام) على مساحة ٢٧٠٠٠ متر مربع وبه بلاتوهان وصالة عرض وتسجيل ومعمل تحميض أفلام ٣٥ مللى و١٦ مللى ، ولهذا الأستوديو الذى بنى وأنشىء أثناء الحرب العالمية الثانية قصة ، فقد صنعت جميع معداته السينمائية من آلات تصوير وعرض وتحميض وإضاءة وصوت فى مصر على يد الخواجة (أوهان) وهو مصرى من أصل أرمنى . (أنظر صورة رقم ٤٩ ، ٥٠)

ولقد أنشأ هذا الأستوديو الخواجة أفريتوسى وهو ألبانى الأصل وكان تاجرا وسمسارا للأراضى .

كما انتقل نشاط الأخوان لاما من الإسكندرية إلى القاهرة حيث أقاما أستوديو خاص بهم فى حدائق القبة .

وفى نفس هذه الفترة أنشأ المخرج الممثل أحمد جلال مع زوجته الممثلة مارى كوينى أستوديو جلال عام ١٩٤٤ فى حدائق القبة ومساحته فدانان وبه بلاتوهان وصالة عرض وتسجيل ومعمل تحميض .

وبخلاف ذلك ضمت فى هذه الفترة صناعة السينما بعض المعامل الخاصة فأنشىء معمل القاهرة بحى الظاهر لتحميض وطبع الأفلام عام ١٩٤٢ ومعمل كونزلار عام ١٩٤٥ فى شارع الأهرام يقوم بطبع وتحميض الأفلام مقاس ٣٥ ، ١٦ مللى .

كما أنشىء معمل إيديال تيترا عام ١٩٣٢ بحدائق القبة لإعداد الترجمة وعمل عناوين الأفلام بمختلف اللغات .

فى عام ١٩٤٠ معمل أنيس عبيد فى حدائق القبة كذلك لعمل الترجمة على الأفلام .

وطور أستوديو مصر معامله فقد كانت ماكينات التحميض ماركة (جاير) الألمانية و (أبيون) الفرنسية هما عماد الأستوديو والمعمل عند افتتاحه فكانت (جاير) تحمض الفيلم السالب وتنتج حوالى ١٠٠ متر فى الساعة أما (أبيون) تحمض الفيلم الموجب وتنتج حوالى ٦٠٠ متر فى الساعة (٢٠) ولكن عند فتح طرق الاستيراد بعد الحرب استورد الأستوديو ماكينات (ميلتبلكس) (MULTIPLEX) التى تعمل فى ضوء النهار ولا تحتاج فى عملها إلى حجرات مظلمة كالماكينات السابقة ، وأنشئ لها مبنى خاص سمى (المعمل الجديد) (أنظر صورة رقم ٥٣) وهذه الماكينات المتطورة وفيها بها طلمبات هوائية تدفع داخل دواليب التنشيف ما يقرب من ٣٠٠٠ قدم مكعب من الهواء فى الساعة ويعالج هذا الهواء الداخل خلال مرشحات دقيقة حتى يجعله نقيا نظيفا وخاليا من الذرات كما تنقص من درجة رطوبته فيدخل للفيلم نظيفا جافا، وهذه الطلمبات الهوائية تتبعها أجهزة أوتوماتيكية لتسخين الهواء وحفظ درجة حرارته حتى يجف الفيلم فى درجة حرارة مناسبة .

وهذه الماكينات كانت الأولى من نوعها فى الشرق - أيامها حيث كان يوجد ماكينتان فى إنجلترا و ٤ فى فرنسا و ٤ فى أمريكا وتنتج هذه الماكينات ٤٠٠ متر تقريبا فى الساعة من تحميض الفيلم السالب و ١٨٠٠ متر تقريبا فى الساعة من تحميض الفيلم الموجب وهى تفوق كثيرا ما عداها من الماكينات الأقدم .

ولقد كانت أجهزة الطبع المتوفرة بمعمل أستوديو مصر من ماركة ديبرية (DEBRIE) وأضيفت إليهم ماكينات ماركة (ماتيس) MATIRS التى تطبع بسرعة ٨٠٠ متر فى الساعة ومن خواصها استعدادها لطبع الأفلام الملونة مستقبلا .

التصوير الخارجى

بالرغم من أن بدايات التصوير السينمائى كانت موضوعات يتم تصويرها فى أماكنها الطبيعية من حدائق وشوارع وصحارى وشواطئ (أنظر صورة رقم ٥٢، ٥٤)، إلا أنه عندما دخل السرد القصصى وبالتالى الممثلون ظهرت ديكورات داخل الاستوديوهات الأولى فى الإسكندرية لسهولة العمل بعيدا عن تدخل الجماهير وخلاف ذلك من طبيعة العمل نفسه من التخصص والمحافظة على ظروف التحكم والجودة .

وبإنشاء الاستوديوهات الحديثة بالقاهرة أصبح التصوير داخل الاستوديو هو السمة الأولى والغالبة بكل الأفلام المصورة سواء كان التصوير داخل ديكورات بالبلاتوهات أو بديكورات خارجية (فى فناء الاستوديو) مثل حارة أو شارع أو واجهة محل .. ولا تخرج الكاميرا للتصوير الخارجى إلا للقطات الربط أو للموضوعات التى يتحتم تصويرها فى الشارع أو مكانها الطبيعى ، وكان خروج الكاميرا ومجموعة العاملين وطريق الإنتقال والإعاشة .. مرهقة ومكلفة وكذلك يحمل الصوت الكثير من سوء التسجيل والشوشرة وإن كان يمكن التغلب على هذه المشكلة بعمل (الدوبلاج) بعد ذلك (أنظر صورة رقم ٥٥) ولذا كان يقام كما نجد مثلا فى فيلم (سلامة فى خير) ديكورا ضخما لواجهة محلات - هنداوى - داخل فناء استوديو مصر لعدة لقطات بسيطة تم بنه فى الفيلم وبالطبع كان من أهم مميزات هذه الديكورات أن تكون مناسبة الإضاءة

وتبنى بحيث تكون الشمس منيرة لها جيدة أغلب أوقات النهار .. ولكن كنا نلاحظ فى نفس الفيلم مثلا (أنظر صورة رقم ٥٦) أن الظروف تطلبت أن يتم تصوير مشهد سباق الدراجات الذى أحاط بالساعى (نجيب الريحانى) وهو يحمل حقيبة النقود فى شارع حقيقى ، فأختير شارع (ملك مصر والسودان بحدائق القبة) لهذا الغرض وقتها لطبيعته الساكنة الهادئة وهو شارع مصر والسودان حاليا الذى لا يمكن أن تطأه قدم بسهولة .

كانت إقامة الديكورات الخارجية من الحاجات الأساسية لكل استوديو ووجود حارة للتصوير الخارجى ضرورة بعد نجاح فيلم (العزيمة) عام ١٩٣٩ بموضوعه الشعبى وأنماط (أولاد البلد) الموجدين فى الحارة .. وكانت الحارة المبنية فى الأستوديو، يتوفر بها على الأقل ٧ أو ٨ زوايا للقطات العامة التى تعطينا جو وحركة المكان ، هذا بخلاف تفاصيل أماكن (دكاكين) الحرف والتجارة وكذلك إمكانية وسهولة التغيير من ملامحها من فيلم إلى آخر.

ولقد اشتهر استوديو مصر بإنشاء أولى هذه الحارات وصور بها فيلم (العزيمة)، وتم بعد ذلك إقامة حارات فى أستوديو الأهرام قبل بناء (بلاتوه ٣) مكانه ، ثم حارة فى أستوديو نحاس وجلال فى أماكن عدة مخصصة للتصوير (أنظر صورة رقم ٥٩) .

والتصوير فى الديكورات الخارجية فى الأفنية الخاصة بالاستوديوهات كان يفضله كما علمت أساتذة كثيرون فى فن التصوير السينمائى ، وذلك لتحكمهم فى الضوء وضبط الجودة المرجوة للصورة المسجلة على الفيلم، ولقد كان هذا إتجاها كاملا لأغلب مصورى هذه المرحلة ومراحل قادمة بعد ذلك .

أزمة الخام ونشأة النقابة

قبل الحرب العالمية الثانية كان الخام السالب (النيجاتيف) والموجب للطبع (البوزتيف) يستورد بسهولة من ألمانيا إذا كانت الماركة (أجفا) ومن إيطاليا عن طريق وكيلهم في مصر ناصيبيان ماركة (فرانيا) أو(كوداك) الذي فتح فرعا في القاهرة للتسويق والبيع بل أنه أنشأ معملا سينمائيا وله مصورون خاصون به إذا طلب العميل ذلك مثل المصور بريما فيرا الإيطالي المقيم بمصر .

وأثناء الحرب تأثر وصول الخام إلى مصر فانقطع الخام الوارد من ألمانيا وإيطاليا ولم يبق إلا أفلام (كوداك) وبعض الشركات الإنجليزية مثل (إلفورد) .. ولكن لظروف قطع طرق التجارة والمواصلات أصبح وجود الخام متعسرا .

ولقد نظمت الحكومة المصرية مع السفارة البريطانية حصول شركات الإنتاج المصرية لبعض الخام الوارد لتصوير الجرائد السينمائية التي كانت تنتج في مصر ، ولكن هذه الحصة لم تف الإنتاج المصري الذي كان في ازدياد مستمر ، وأصبحت الأزمة كبيرة ، وتسببت في توقف عجلة الإنتاج وأصبحت الأفلام الخام تباع في السوق السوداء ، أو تسرق بواسطة جنود الإحتلال وتباع بأسعار باهظة ، هذه الظروف الصعبة جعلت السينمائيين يجتمعون محاولين المحافظة على مصالحهم ، وتنظيم أزمة الخام ومعالجتها، وكونوا (نادى السينما المصرية) كتجمع تنظيمي لهم ، إنبثق منه أول تنظيم نقابي عام ١٩٤٣ ، ليحصلوا على تصريح من مصلحة العمل التابعة لوزارة الشئون الإجتماعية بإنشاء (نقابة السينمائيين المحترفين) (أنظر صورة رقم ٥٧ ، ٥٨) وتكون مجلس إدارتها من :

هيئة المكتب :

محمد عبد العظيم	رئيس - تصوير
أحمد بدرخان	وكيل - إخراج
كمال سليم	وكيل - إخراج
فؤاد الجزايرلي	سكرتير - إخراج وتمثيل
صلاح أبو سيف	سكرتير - إخراج

قاسم وجدى	أمين صندوق - ريجي

أعضاء :

عزيز فاضل	صوت
ولي الدين سامح	ديكور
عيسى أحمد	مكياج
نيازى مصطفى	إخراج
عبد الحليم نصر	تصوير
أحمد خورشيد	تصوير

مراقب حسابات :

محمد رجائي	إنتاج
جمال مدكور	إخراج

مصورو هذه المرحلة

ظهر فى هـذه المرحلـة ٢٤ مصـوراً سينمائياً جديـداً صـوروا حـوالى ٣٢٥ فيلمـاً روائياً بين مدينة الإسكندرية والقـاهرة وهـم حسـب تـاريخ ظهـور وعـرض أول أفلامهـم مرتبـين كـالآتى :

١ – توليو كيارينى	أول أفلامه عام	١٩٢٧
٢ – حسن الهلباوى	أول أفلامه عام	١٩٢٧
٣ – حسن مراد	أول أفلامه عام	١٩٢٧
٤ – بوما	أول أفلامه عام	١٩٢٧
٥ – داير المسلسكى	أول أفلامه عام	١٩٢٧
٦ – بريما فيرا	أول أفلامه عام	١٩٢٩
٧ – فينو	أول أفلامه عام	١٩٢٩
٨ – توجو مزراحى	أول أفلامه عام	١٩٢٩
٩ – محمد عبد العظيم	أول أفلامه عام	١٩٢٩
١٠– جاستون مادرى	أول أفلامه عام	١٩٢٩
١١– محمود خليل راشد	أول أفلامه عام	١٩٣٢
١٢ – جوليو دى لوكا	أول أفلامه عام	١٩٣٢
١٣ – على زفيقى	أول أفلامه عام	١٩٣٢
١٤ – جيلمان	أول أفلامه عام	١٩٣٤
١٥ – فيرى فاركش	أول أفلامه عام	١٩٣٤
١٦ – سامى بريل	أول أفلامه عام	١٩٣٤
١٧ – عبد الحليم نصر	أول أفلامه عام	١٩٣٥
١٨ – جورج بترا	أول أفلامه عام	١٩٣٥
١٩ – إبراهيم لاما	أول أفلامه عام	١٩٣٥
٢٠ – جورج أستيليو	أول أفلامه عام	١٩٣٧
٢١ – إبراهيم شيب	أول أفلامه عام	١٩٤٠
٢٢ – أحمد خورشيد	أول أفلامه عام	١٩٤١
٢٣ – مصطفى حسن	أول أفلامه عام	١٩٤١
٢٤ – جورج سعد	أول أفلامه عام	١٩٤٢

أهم إنجازات هذه الفترة

١ – وجود عدد كبير من السينمائيين المصريين فى جميع التخصصات وفى التصوير بالذات .

٢ – دخول السينما لعصر التصنيع بإنشاء الاستوديوهات الحديثة والمعامل فى كل استوديو .

٣ – دخول السينما عصر الصوت وتغيرت بذلك آلات التصوير لتواكب هذا التغير .

٤ – تلوين الأفلام سواء باليد أو بطريقة ديفى كولور الفرنسية فى بعض الفصول كما حدث فى فيلم (ياقوت) عام ١٩٣٤ إخراج محمد كريم تصوير جليمان الفرنسى و (الوردة البيضاء) لنفس المخرج وتصوير بريما فيرا .

٥ – تم تصنيع معدات تصوير ومعدات استوديو كامل وهو استوديو الأهرام بواسطة أوهان هاجوب المصرى من أصل أرمنى .

٦ – تم تصنيع كرين (رافعة عملاقة) فى استوديو مصر عام ١٩٤٥ (أنظر صورة ٤٣) .

٧ – حدث رواج لإنتاج الأفلام بدون الاعتماد على نظام إنتاج الأستوديوهات، بل انتشرت شركات الإنتاج التى تستخدم خدمات الأستوديوهات .

٨ – توزيع الفيلم المصرى فى الخارج ونجاحه فى البلاد العربية ودخوله بعض المهرجانات العالمية لأول مرة .

٩ – استخدام الخدع السينمائية فى بعض الأفلام وكان ثانى هذه الأفلام عام ١٩٣٤ باسم (عيون ساحرة) إخراج أحمد جلال وتصوير توليو كيارينى ، أما أول فيلم استخدم الخدع فهو (مصطفى أو الساحر الصغير) الذى أخرجه وألفه وصور خدعه محمود خليل راشد عام ١٩٣٢ (أنظر صورة ٦٠ ، ٧١) ، ولقد تفوق المخرج نيازى مصطفى فى ذلك وظهر (مصنع الزوجات) ١٩٤١ تصوير محمد عبد العظيم و (طاقية الإخفاء) عام ١٩٤٤ تصوير مصطفى حسن .

١٠ – أستخدام أدوات حديثة للإضاءة تعتمد على قوس الكربون المشتعل والإضاءة المنتشرة .

١١ – ظهور مستوى فنى متقدم لأساليب الإضاءة والتصوير وخاصة فى وجود استوديو مصر على الساحة .

١٢ – إقبال كبير من جماهير الشعب المصرى لمشاهدة الأفلام المصرية ووجود نجوم ارتبط بهم وأحبهم.

١٣ – انتقال صناعة السينما من الإسكندرية إلى القاهرة نهائيا ، ففى عام ١٩٣٩ نقل توجو مزراحى نشاطه والاستوديو الخاص به إلى الجيزة وكذلك فعل الأخوان لاما وخاصة ان الإسكندرية أثناء الحرب تعرضت للضرب بالطائرات الألمانية كثيرا .

هوامش الباب الثالث

١ – محمد طلعت حرب رائد صناعة السينما فى مصر – تأليف الهامى حسين .

٢ – السينما التسجيلية فى مصر – بقلم : أحمد كامل مرسى .

٣ – مجلة العروسة والفن السينمائى عــــام ١٩٣٥.

٤ – مجلة العروسة والفن السينمائى عــــام ١٩٣٥.

٥ – تاريخ السينما فى مصر تأليف : أحمد الحضرى .

٦ – مجلة العروسة والفن السينمائى عــــام ١٩٣٥.

٧ – جريدة الأهرام بتاريخ ٣١ أكتوبر ١٩٩٦ .

٨ – مذكرات المخرج محمد كريم .

٩ – مدير التصوير حسن داهش ومدير التصوير وحيد فريد .

١٠ – مجلة (الكواكب) ٣١ يوليو ١٩٥٦ مقال كتبه مدير التصوير أحمد خورشيد .

١١ – مجلة (ستالايت) ٩ يوليو ١٩٩٤ مقال .

12 - Fikms without Make up by Ronald Mcintyre .

١٣ – من حديث مع المخرج نادر جلال لمشاهدته قبر " المصور توليو كياريني " فى العلمين .

١٤ – نشرة جمعية الفيلم العدد ١٢ يوليه ١٩٦٨ .

١٥ – كلام مع المخرج محمد خان لأن زوجة جوليو دى لوكا تكون خالته شخصيا .

١٦ – أوراق فى مشاكل إعادة التاريخ للسينما المصرية – مجموعة باحثين –إصدار أكاديمية الفنون .

١٧ – هاجر كثرة من الشعب الأرمنى عندما اندلعت المذابح المشهورة ضدهم ابان احتلال الدول العثمانية لبلادهم إلى المنطقة العربية (بر الشام) الذى كان يضم سوريا ولبنان وفلسطين وشرق الأردن وبر مصر ، ولقد برع هؤلاء الأرمن فى مهنة وتجارة التصوير الفوتوغرافى وأقاموا المحلات فى القاهرة وعواصم المحافظات وبعض المراكز كذلك ، كما أدخلوا صناعة الزنكوغراف (المؤلف)

١٨ – أوراق فى مشاكل إعادة التاريخ للسينما المصرية – مجموعة باحثين .

١٩ – نفس المصدر السابق .

٢٠ – كتاب مولد فيلم (أحلام النيل) عام ١٩٤٨ .



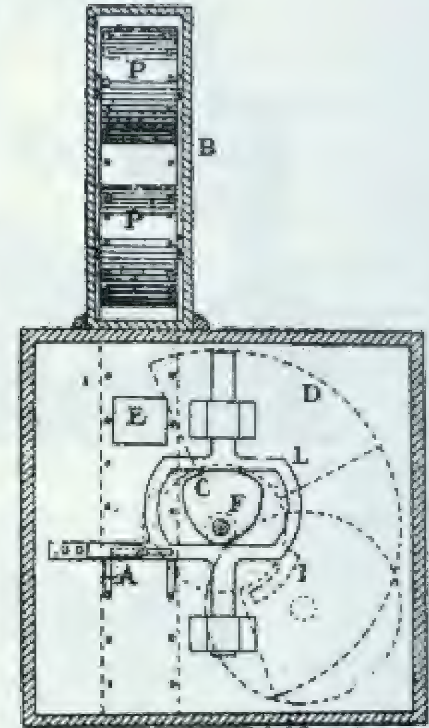
الاخوان لوميير

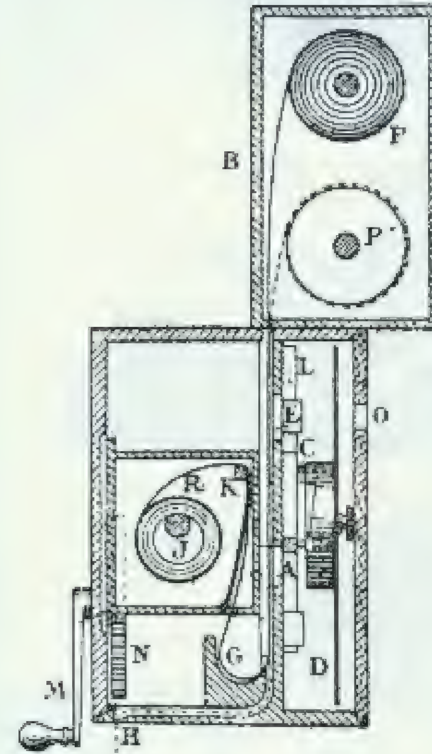


المصور الفرنسي ميسجيش على ظهر الجمل امام أهرامات الجيزة وابو الهول عــــام ١٩٠٦



المصور ميسجيش خلف الكاميرا





مقطع امامي وجانبي لكاميرا (لوميير)



كاميرا المانية الصنع ماركة (هـ. أرنمان) تعمل بالمنافيلة



مثل هذا المصور من حضر الى مصر عام ١٨٩٧ وصور معالمها. وبنفس هذا النوع من كاميرا (لوميير)



جزء من شريط ٣٥ مللى يرجع تاريخه الى عام ١٩١٥ يصور عبد الرحمن صالحين صاحب دار سينما وفندق الكلوب المصرى بحي الحسين وهو جالس يدخن نرجيلته ويستقبل زبائنه.



الكاميرا الالمانية (نشيتلنجرة اسشرب) التى احضرها الرائد محمد بيومى من المانيا عام ١٩٢٢ وصور بها جريدة آمون وباعها الى شركة مصر للتمثيل والسينما بعد ذلك وهو يجهزها بالفيلم الخام



صورة الغلاف - وهي أثناء تصوير مرور ١٥ سنة على بناء بنك مصر وشركاته عام ١٩٣٤ والكاميرا ماركة دوبرية ١٢٠ الصغيرة بالمنافيلة وخلفها المصور سامي بريل ومساعدة حسن داهش والمخرج نيازي مصطفى (يليس الطربوش).

مسابقة فى غاية البساطة فى صفحة ١٢

الصور المتحركة

الأسبوعية

العدد الاول من أول مجلة سينماتوغرافية

يهدى

مع هذا العدد صورة ماري بيكفورد

حياة شارل شابلن

عدد ١

الخميس ١٠ مايو سنة ١٩٢٣

ثمن العدد قرش صاغ

الاشتراكات



شارلى شابلن

صورة أول عدد من مجلة الصور المتحركة عام ١٩٢٣



الكاميرا دوبرية ١٢٠ بالمنافيلة



الرائد محمد بيومى



الرائد الفيزى أورفانيللى



صورة نادرة للفنان المونتير المخرج المصور نيازى مصطفى



افتتاح ستوديو مصر وصورة للأستوديو وقتها تحيط به الحقول
والسيدة أم كلثوم بحفلة أول انتاج للشركة فيلم (وداد) عام ١٩٣٥



أثناء تصوير فيلم ابتسامة مدير التصوير المصري فيري فاركاش والمخرج الكسندر فاركاش لاحظ بروجيكتور
الاضاءة القوي خلف الكاميرا ويبدو عصبة الفريرر والتصوير في ستوديو كاشساوري بالقاهرة عام ١٩٣٤



الاساليب الاولية المسجلة فى الاضاءة من مدرسة الاسكندرية لاحظ الاضاءة فى أعلا والقماش العاكس المساعد والصوره من استوديو توجو بالاسكندرية وغير معلوم الفيلم .



أثناء تصوير فيلم (البحار) عام ١٩٣٥ يلاحظ الديكور مبني داخل ڤيلا (ستوديو توجو) بالاسكندرية والفيلم تصوير عبد الحليم نصر .



لاحظ كمية اللمبات فى أعلا السقف والديكور المبني على أنه محطة قطار .



نظام استعمال الاضاءة فى مدرسة الاسكندرية



الكاميرا دوبزية والاضاءة من عواكس بسيطة للغاية والعمل
داخل بلاتوه ستوديو توجو بالاسكندرية .



المصور عبد الحليم نصر خلف الكاميرا والمصور الفوتوغرافي يستعد لتسجيل لقطة فوتوغرافية من المشهد .

العروسة

في الاستوديوهات المصرية

في استوديو كاتاروس

في استوديو أمون فيلم

في استوديو الفيزي

صفحة من جريدة (العروسة والفن السينمائي) ١٩٣٥/٩/٤ ومنها نعلم عن النشاط السينمائي في أستوديوهات السينما المصرية.

صورة نادرة لاستوديو رمسيس الذي انشئه يوسف وهبي في امبابة عام ١٩٣٠ . لاحظ الحوائط والسقف من الزجاج الشفاف والمصنفر لسهولة دخول الضوء





المصور حسن مراد يصور قاهر المنشي المصري حسن عبد الرحيم لجريدة مصر الناطقة بكاميرا محمولة باليد ماركة (بل أند هول)



ثلاث صور من فيلم (زليخة تحب عاشور) عام ١٩٤٠ اخراج وبطولة



أحمد جلال وماري كويني وتصوير تولليو كياريني ويلاحظ من



الصور الثلاث نوع الاضاءة المستخدمة . وكذلك اسلوب التنعيم الموجود أمام اللمبات .



من فيلم (زليخة تحب عاشور) لاحظ وجه الفنانة ماري كويني والاضاءة الناعمة المنتشرة على الوجه وظلها الخفيف على الرقبة



انتشار التصوير الاخباري المحلي في مصر



صورة من فيلم دموع الحب اخذت اثناء التصوير في باريس يظهر فيها المخرج محمد كريم
والمطرب محمد عبد الوهاب والمطربة نجاة علي وخلف الكاميرا المصور والعمال بحركون الشاريو







ثلاث صور مختلفة للكاميرا دوبرية ١٢٠ الصغيرة التي تعمل بالمنافيلة ولكن تم تركيب موتور يعمل بالبطارية للتصوير الخارجي - وتظهر الفنانة ماري كويني والمخرج أحمد جلال فوق ثلوج لبنان



أثناء تصوير فيلم (وداد) عام ١٩٣٥ المصور سامي بريل والمساعد حسن الحبش ومهندس الديكور ولي الدين سامح والمخرج فرانز كرامب.



مدير التصوير محمود نصر خلف الكاميرا والمصور علي حسن والمساعد اسعد وأمامهم الكاميرا سيتيفون



المصور حسن داهش خلف
الكاميرا الامريكية ميتشيل



الكاميرا الدرية دوبرية التي صنعت
في ستوديو توجو بالاسكندرية



أوهان فاجوب يعرض الكاميرا التي صنعها للمصور الفيزي أورفانيللي



فيلم (شجرة الدر) عام ١٩٣٥ اخراج أحمد جلال تصوير بريمافيرا وهو خلف الكاميرا - لاحظ
العدسة وطريقة العدسة المنفاخ المتحركة والكاميرا دوبرية ٢٠ الصغيرة بعد تركيب الموتور
ويظهر في الصورة الفنانة اسيا والفنانة ماري كويني ومساعد المخرج حسين فوزي



فيلم «أفراح» عام ١٩٣٧ إخراج نيازي مصطفى وتصوير محمد عبد العظيم ويجلس الفنان نجيب الريحاني وبجوارة حسني بك نجيب مدير ستوديو مصر وفي أقصى اليسار المساعد صلاح ابو سيف والكلاكيت المخرج التسجيلي بعد ذلك يوسف سلامه – التصوير يتم في صالة بنك مصر في شارع محمد فريد بالقاهرة.



اثناء تصوير فيلم (بنت الباشا المدير) عام ١٩٣٨ اخراج احمد جلال تصوير توليو كياريني وأمام
الكاميرا المساعد جوليو دي لوكا والفنانة أسيا (بملابس الرجال) بجوار المخرج .

المصور جاستون مادري خلف الكاميرا وعربة الشاريو المدائمة أثناء تصوير فيلم زينب الصامت ١٩٢٩

أثناء تصوير فيلم (ليلى بنت الصحراء) عام ١٩٣٧ ومدير التصوير محمد عبد العظيم
على عربة شاريو بعجل كوتش منفوخ

كرين (رافعة) عملاقة تم تصنيعها في ورش ستوديو مصر عام ١٩٤٤

المعهد المصري للسينما

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة التأسيس

بيان منشور عن تأسيس المعهد المصري للسينما
الذي اسسه الرائد محمد بيومي بالاسكندرية



أفيش دعاية لفيلم الخطيب نمرة ١٣ الذى انتجه المعهد المصرى للسينما

المعهد المصرى للسينما

لتعليم التصوير الفوتوغرافى والسينماتوغرافى والزنكوغراف

مجاناً

تعلن ادارة المعهد عن وجود محلين خاليين مجانا لمن يرغب فى دراسة وتعلم احدى فروع التصوير المذكوره علما وعملا

فعلى راغبى الالتحاق أن يقدموا طلباتهم على استمارات تصرف من ادارة المعهد تطلب منها ترد لصاحبها اذا لم يقبل طلبه

ويراعى أن يكون طالب الالتحاق حاصلا على شهادة إتمام الدراسة الابتدائية ويفضل من سار شوطا فى التعليم الثانوى أو الصناعى

المعهد المصرى للسينما

قسم التصوير الشمسى

١ تاريخ التصوير الشمسى وعلم قراءة الصور
٢ كيمياء : دراسة المواد الكيماوية المستعملة فى التصوير الشمسى
٣ طبيعة : دراسة نظرية الضوء والعدسات المستعملة فى التصوير الشمسى
٤ الاضاءة ودراسة عملية فى كيفية توزيع الضوء والتصوير والاظهار والطبع والرتوش

قسم السينما

علاوة على المواد السابقة

١ مبادىء من الميكانيكا الدقيقة والكهرباء
٢ طرق استخدام الكاميرا
٣ الخدع السينماتوغرافية والرسومات المتحركة
تمارين عملية فى التصوير والاظهار والطبع

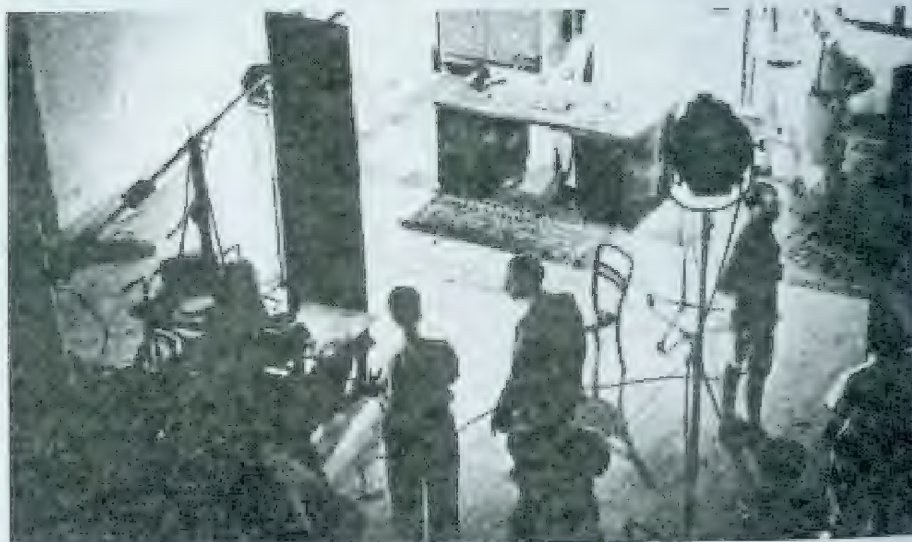
قسم الزنكوغراف

المواد السابقة فى التصوير الشمسى
دراسة عملية فى احدث الطرق لعمل مختلف انواع الكليشيهات

اعلان عن المعهد المصرى للسينما . لاحظ وجود محلين خاليين مجانا وبرنامج الدراسة



مجموعة العاملين فى الجريدة السينمائية الحربية War Pictorial من جهة اليمين لوتى مونتاج ليجانيف ثم عبد الحفيظ سالم مدير المعمل ثم حسنين بك نجيب مدير ستوديو مصر وفى المنتصف مس استيف والجهة اليسرى من اعلا جلال منتطلى (المونتير) وعزيز فاضل مهندس الصوت ثم مستر شارل مارتن مدير انتاج الجريدة الانجليزى وأخذت الصورة فى ليلة الكريسماس فى ١٩٤٢/١٢/٢٤



البلاتوه الخاص بالجريدة الحربية فى استوديو مصر ولقد كان لصدور هذه الجريدة من مصر ، سببا فى عدم توقف الانتاج السينمائى المصرى لحصول المنتجين على الفيلم الخام من حصة الجريدة



ماكيت ستوديو الاهرام على أرض الاستوديو قبل بناءة



دعاية اعلانية لاستوديو الاهرام ويلاحظ كلمة قريبا جدا معمل الالوان واحدث الاجهزة السكوب والاعلان عام ١٩٥٦



المعامل الجديدة التى أنشأها ستوديو مصر على احدث ما وصلت اليه الصناعة فى الخارج عام ١٩٤٨



مدخل ستوديو جلال فى حدائق القبة



اثناء تصوير فيلم (عيون ساحرة) المخرج أحمد جلال والبطلة مارى كوينى والمصور توليو كيارينى (يلبس الطربوش) عام ١٩٣٤ فى حديقة الاندلس





اعلان فيلم (معروف البدوى) عام ١٩٣٥ اخراج ابراهيم لاما وهو من افلام المغامرات التى تم تصويرها فى صحراء العجمى بالاسكندرية.



الديكور الخارجى لواجهة محلات (صيداوى) فى فيلم (سلامه بخير) فى الفناء الخارجى لاستوديو مصر - والممثل نجيب الريحانى بجوار الشجرة.



اللقطة المشهورة بأحاطة الدراجات المتسابقة لنجيب الريحانى اثناء دهابة للبلد فى فيلم (سلامة بخيرا

مصلحة العمل

إدارة النقابات

قسم

الموضوع:

شهادة

تشهد وزارة الشئون الاجتماعية أن نقابة السينمائيين المحترفين بالقاهرة قد سجلت تحت رقم (٣٢١) اعتبارا من ١٢/ ١/ ١٩٤٤ وذلك وفقا للفقرة الأولى من المادة الأولى من القانون رقم ٨٥ لسنة ١٩٤٢ بشأن نقابات العمال ...

٣/ ٢/ ١٩٤٤ .

وكيل
وزارة الشئون الاجتماعية

صورة تصريح تسجيل أول نقابة عمالية للفنانين السينمائيين



المسجلة تحت رقم (٣٢١) في ١٢ / ١ / ١٩٤٤
٢٠ ش عدلي باشا ت ٤٣٠٨٧

رمز نقابة السينمائيين المحترفين ورقم سجلها ومقرها وتليفونها عام ١٩٤٤



ديكور الحارة المصرية بعد فيلم (العزيمة) عام ١٩٣٩ اخراج كمال سليم أصبح من الضروريات الموجودة
في كل ستوديو واللقطة لنجيب الريحاني في حارة ستوديو مصر في فيلم (سلامه بخير)

صاحب السمو الأمير الجليل محمد طوسون

سينما اوليمبيا

مصطفى او الساحر الصغير

أحدث مبتكرات في السينما

« الساحر الصغير »

فيلم (مصطفى او الساحر الصغير) أول فيلم مصري
استعملت به الخدع البصرية اخراج محمود خليل راشد

سينما فـــؤاد

يستمر عرضها اليوم الاربعاء ٢١ فبراير

عيون ساحرة

تمثيل . السيدة آسيا ـ ماري كويني ـ احمد جلال

فيلم (عيون ساحرة) أول فيلم مصري
خيال علمي اخراج أحمد جلال

الباب الرابع

جيل العمالقة
باعثو نهضة الصورة
(١٩٤٦ - ١٩٥٧)

- الديمقراطية تنتصر .
- أسلوب التصوير الكلاسيكي .
- مصورون برز أداؤهم .
- ثورة غضب المصورين .
- بعثات النقابة .
- معدات أكثر تطورا واستوديوهات جديدة .
- السينما سكوب .
- الأفلام الملونة الأولى .
- مدير التصوير .. والمصور .
- غرفة صناعة السينما .
- ثورة يوليو ١٩٥٢ والمصورون .
- نقابة المهن السينمائية .
- دور التصوير فى عدوان ١٩٥٦ .
- المصور والنجم السينمائي .
- مديرو تصوير هذه المرحلة .
- أهم إنجازات هذه المرحلة .
- هوامش الباب الرابع .

جيل العمالقة .. باعثو نهضة الصورة

(١٩٤٦ - ١٩٥٧)

الديمقراطية تنتصر

بانتهاء الحرب العالمية الثانية وحلول عام ١٩٤٦ ، بدأ ظهور جيل ثالث من المصورين المصريين ، هم أصلا بدأوا مساعدين مع الجيل الذى سبقهم أى جيل الرواد ومنهم تعلموا واكتسبوا خبراتهم ومرانهم الأساسى ، سواء كان ذلك من امتداد مدرسة الإسكندرية (توجسو - الفيزى - لاما وغيرهم) والتى انتقلت بالكامل بكل فنييها وأدواتهم واستوديوهاتهم إلى القاهرة. وكانت تضم أكثرية من الأجانب والمتمصرين سواء من أوربا أو بلاد الشام وأقلية من المصريين المتميزين مثل الأخوة نصر ، أما استوديو مصر فلقد أخرج لنا باقى المجموعة من المصورين الجدد ولقد عمل الاستوديو كمؤسسة تعليمية كبرى ليس فقط فى مجال التصوير ولكن فى أغلب المهن السينمائية والنظام الإنتاجى الضخم وما يلزمه من مؤسسات معاونة مثل دور العرض والتوزيع والتصوير الأخبارى وما إلى ذلك من النظم الحديثة فى مجال إنتاج وتسويق السلعة السينمائية .

ولقد واكب ذلك فتح طرق الاستيراد بعد إنتهاء الحرب وقدوم المعدات المتطورة الحديثة وقتها فى مجال التصوير وبالذات حركة الكاميرا بالروافع (الكرين) (انظر صور ٦٢ ، ٦٣) وخلافه والإضاءة التى أصبحت أكثر تقنية حرفية كما سنعرف ومع زيادة النهضة الإنتاجية ورواج سوق الفيلم المصرى سواء فى داخل القطر المصرى أو فى الخارج مع الدول العربية الشقيقة سواء فى الشرق أو الغرب ووفود موزعين (شوام) وبالذات من لبنان وسوريا لاستثمار سلعة الفيلم المصرى التى عشقها جمهور هذه الأقطار.

فى هذه الفترة ظهرت المعدات الأمريكية فى السوق المصرى بكثرة وكانت توكيلات هذه الشركات الأمريكية تقدم تسهيلات كبيرة فى الاستيراد والدفع للاستوديوهات (كان أغلب الإنتاج يتبع الاستوديوهات الموجودة على الساحة) وظهرت هذه المعدات من روافع وكاميرات وإضاءة وصوت كسيدة جميلة فبعد انتصارات الولايات المتحدة المبهرة فى الحرب العالمية الثانية وغزو الأفلام الأمريكية الكثيف لدور العرض المصرية والعالم ، كان الانبهار بالأسلوب والفيلم الأمريكى أمرا حتميا وبالتالى بالمعدات التى حققت كل هذا التعبير والجمال المرئى . قبل ذلك كما لاحظنا كان لأوربا بالذات ألمانيا وإيطاليا وفرنسا الدور الأساسى فى المعدات والتعليم والريادة فى التأثير على السينما والتصوير السينمائى المصرى وبالذات من المصورين الأجانب الذين كان أغلبهم إيطاليين .

أسلوب التصوير الكلاسيكى

فى كتاب منفصل سأتكلم عن أساليب التصوير السينمائى فى المائة عام من عمر التصوير السينمائى بصورة تشريحية والتصوير المصرى جزء لا يتجزأ من تطور أساليب التصوير فى العالم ويستحق هذه الدراسة .

ولكن ما يهمنى فى هذه المرحلة بلورة أسلوب التصوير السينمائى فى مصر من مرحلة الضوء الساطع المنتشر (أنظر صور ٦٤ ، ٦٥) إلى أسلوب أكثر تقدما وقد بدأت إرهاصات ظهوره فى منتصف الثلاثينات وتبلور تماما مع أقطاب مصورى مرحلة الرواد حتى جدد وتطور مع هذا الجيل من مصورى السينما ، الذى أطلقت عليهم العمالقة لأنهم تعلموا .. واستوعبوا وقلدوا أسلافهم .. ولكنهم استخلصوا لأنفسهم بعد ذلك رؤية خاصة جعلت كل واحد منهم يتفرد بإبداعاته الخاصة مما جعل الصورة السينمائية فى هذه المرحلة فى تنافس إبداعى مستمر بين جمال الصورة وإتقان الصنعة وبين المؤثرات الضوئية الدرامية وشاعرية استعمال تقنية حركة الكاميرا .. مصورو هذه الفترة

يرجع لهم الفضل حسب رأيى الشخصى فى امتداد أساليبهم وإبداعاتهم حتى جيلى أنا (الخامس) حيث انهم كانوا يعلمونا سواء بالرؤية أو الدراسة فى المعهد العالى للسينما وهذا بالتالى كان له أبلغ الأثر فى تأثرنا بهؤلاء الأساتذة.

ولنرجع لهذه المرحلة حيث وجد هذا الجيل مع غزو الفيلم الأمريكى المكثف للسوق المصرية والتصوير فى هذه المرحلة (مرحلة الأربعينات) كان ذا شجن خاص فى المدرسة الأمريكية والأوروبية ساعدا (إيطاليا) ودول شرق أوروبا - هذا الشجن الخاص الأمريكى إن صح هذا التعبير كان معبرا بشكل كامل عن الحياة الأمريكية كصورة (ولنترك المواضيع والاقتباس وخلافه المرادف لمواضيع السينما الأمريكية وقلدتها السينما المصرية) وقد برع وأبدع المصورون الأمريكيون فنهم الخاص الذى أثر على أغلب مصورى العالم بمن فيهم مصر.

وتمخض هذا الشجن على أسلوب كلاسيكى واحد ويكاد يكون (استتيه) لكل الأعمال الفيلمية، هذا الأسلوب يتبلور فى اهتمام التصور بالجمال فى حد ذاته (حتى يقال ما أحلى الحياة الأمريكية ولقد نجح فى ذلك) وبالإضافة إلى الاهتمام بالجمال سواء فى إنارة وجوه الممثلين واللقطات والمشاهد وخاصة بانتشار الأفلام الترفيهية والاستعراضية التى لا يضاهيها أحد غير الأمريكان فى العالم من حيث الامكانيات والتكلفة والضخامة.

مع الاهتمام بالجو العام الدرامى فى غير الأفلام الترفيهية والاستعراضية وكمثال (فيلم المواطن كين) لأرسون ويلز .. فهذا الجو العام للمشاهد واللقطات له أهمية خاصة وبالتالى إضاءة خاصة درامية تساعد على ذلك .. هذه الإضاءة تستشعر الرؤية أكثر و الفصل بين المكان وزمن إضاءته ليلا أو نهارا أو فى الشروق أو فجرا .. وبالتالى أصبحت الصورة السينمائية أكثر تعبيرا عن واقع طبيعى مساعد لواقع درامى لموضوع الفيلم .. بالإضافة إلى المؤثر الفعال لحدث اللقطات مثل إظلام أجزاء من الديكور أو الوجه أو الاهتمام بالخلفية بجعلها متقطعة بستائر معدنية والمبالغة فى حركة الكاميرا بالروافع العملاقة والصغيرة (الكرين شوت) لكل هذا أوجد ذلك الأسلوب

الكلاسيكى المتقن والذى أصبح مدرسة مرئية لأغلب مصورى العالم بغزو الفيلم الأمريكى وبالتالى المصورين المصريين الجدد الذين استوعبوا من أعمال أساتذتهم ثم زاد استيعابهم من رؤيتهم للشاشة الأمريكية، ومع قدوم آلات جديدة للإبداع أعطونا إبهارا سينمائيا مازال يمتعنا حتى الآن وسيبقى لأجيال قادمة.

ويجب هنا أن أضيف إن كان التصوير قد هضم واستوعب الأسلوب الأمريكى الكلاسيكى المتقن واستخلص منه فنانو الصورة المصريون إبداعاتهم الخاصة وبهرونا بها.. إلا أن بعض باقى عناصر العملية الفيلمية قد استسهلت واقتبست أعمال الأفلام الأمريكية لتصنع سينما مصرية ممسوخة المواضيع ومقلدة للأفلام الأمريكية والمواضيع الأمريكية، وهذا أخر فكر السينما المصرية أكثر من افادتها لأنها استمرت تقتبس وتقلد لفترة زمنية طويلة .. فإن كان التصوير قد تقدم خطا كبيرة جدا إلا أن فى الغالب تقهقرت فى الكم الكبير مواضيع وتقنية باقى المهن . وهذا لم يحدث فى مصر فقط ولكن حدث فى كثير من دول العالم ولعلى استشهد بقول المخرج الإيطالى الكبير (مايكل أنجلو أنطونيونى)[1] الذى قال على هذه السينما المقتبسة فى بلده والمقلدة لأسلوب السينما الأمريكية بأنها سينما (التليفونات البيضاء) كناية على بعد السينما الإيطالية عن أى مصداقية لواقع المجتمع الإيطالى الذى يقلد المجتمع الأمريكى ذا التليفونات البيضاء (لاحظ أن إيطاليا قد خرجت من الحرب العالمية الثانية مهزومة ومفلسة ولا تعرف سوى التليفون الأسود).

وأصبح هذا الأسلوب الكلاسيكى المصرى المتطور تقليدا يستقر عليه العرف العام للمصورين فى إتباع التوازن فى بناء الضوء والحركة والمحافظة على القيم الجمالية للصورة والعمل على مصداقية إضاءة الحدث. (أنظر الصور ٦٦ ، ٦٧).

مصورون برز أداؤهم

باختلاف ذوق وطبيعة وإبداع كل مصور حدثت طفرة ،وأصبح لبعض المصورين إبداعاتهم الخاصة المنبثقة أساسا من الأسلوب الكلاسيكي المتعارف عليه، وهؤلاء المصورون انتقلوا بأعمالهم إلى آفاق أكثر رحابة وأدراك لفهم الجمال والطبيعة المصرية وتقاليدنا المرئية التي هي بالضرورة مختلفة عن الآخرين .

وقد برع من الجيل الأول المصور الفيزى أورفانيللي المتمصر ، ومن جيل الرواد العظام المصورون محمد عبد العظيم وعبد الحليم نصر وسامي بريل وفيرى فاركاش ومصطفى حسن وأحمد خورشيد .

ومن جيل العمالقة الذى أخذ وطور وأبدع عبد العزيز فهمي ومحمود نصر ووحيد فريد وبرنو سالفى وكيلليو شفيللي وفيكتور أنطون والدارس في أرض الأحلام السينمائية (الولايات المتحدة) وديد سري .

وظهر في هذه الفترة ستة وعشرون مصورا جديدا ووصل عدد الأفلام المنتجة تقريبا إلى ٦٢٣ فيلما من بداية ١٩٤٦ إلى نهاية عام ١٩٥٧ ، ووصل إنتاج عام ١٩٥٧ إلى الذروة حيث بلغ ٦٦ فيلما وهو أعلى نسبة إنتاج وصلتها السينما المصرية في تاريخها حتى هذه المرحلة .

ثورة غضب

كما هو ملاحظ تقلص عدد المصورين الأجانب المقيمين في تصوير الأفلام المصرية حيث أن المصور المصري الناهض سواء من أي جيل أثبت كفاءة عالية وتطويرا متقدما إلى الأمام كثيرا في أساليب التصوير، حيث أن مصور مثل عبد الحليم نصر يبشر في عام ١٩٥٦ معلنا أن التصوير السينمائي المصري أحسن ما في الفيلم العربي .. وهو هنا لم يبالغ بل أقر حقيقة كان الجميع يعرفونها لأن التصوير استخلص فنه وجودته من تأثره بأساليب الغرب مع المحافظة الأكيدة على محلية نظرته في الأفلام والبيئات المصورة على الشاشة .. وإن كان من سيقول أن في ذلك تحيزا من أستاذنا عبد الحليم نصر

للتصوير ، وإن كنت أستبعد ذلك إلا إذا كان الغرض هو تشويه تاريخ لمن تحبه وتحترمه، إلا أن الدارس الأكاديمي المتفحص سيجد أن كم التصوير الجيد يفوق كثيرا كم الإنتاج المتميز والإخراج الرفيع وبدون أن أدخل في تفاصيل هذه المرحلة وإلى جهل المحللين وقتها لمفهوم لغة السينما وطرق تقنيتها وانخفاض صوت المصورين وعدم براعتهم في عمل الدعاية و (البروباجندا) التي كان الغير متفوقين فيها .. لذا على الدارس الجاد والمحلل الأكاديمي أن يستخلص مفاهيم الجمال والدراما الضوئية لهذه المرحلة المهمة في تطور أساليب ودراسة التصوير وارتباطها بالمجتمع والفيلم . (صورة رقم ٦٨ ، ٦٩) .

ولقد شهد عاما ١٩٥١ و ١٩٥٢ وفود أربعة مصورين أجانب من الخارج والعمل في الأفلام المصرية وهم :

* ماسيمو دلا مالو : الإيطالي الجنسية والذى تزوج من الممثلة لولا صدقى [٢] وعمل أكثر من فيلم (أنظر صورة ٧٠) .
* والتر هو لكسب : الأمريكي الجنسية والذى أقام في القاهرة مفضلا جوها الصحو المشمس النظيف (سبحان مغير الأحوال وكمية التلوث المهولة) والذى كان يلائم صحته وصور عددا بسيطا من الأفلام .
* ويلى فكتور فيتش : الفرنسي الجنسية والذى أحضره استوديو نحاس ليصور أول فيلم مصرى كامل ملون (بابا عريس) إخراج حسين فوزى .
* جورج ميلون : الفرنسي الجنسية والذى أحضره المخرج المنتج حلمي رفلة لتصوير أفلام ملونة كذلك .

كانت نقابة السينمائيين المحترفين وقتها لها قوة ولقد تزعم المصور عبد العزيز فهمي وزملاؤه ثورة ضد الأجانب في مزاحمتهم أرزاق وإبداعات المصورين المصريين ولقد نجحت الحملة في سفر هؤلاء المصورين [٣] ، كما ظهرت مشكلة جديدة وقتها بتصوير الأفلام الملونة وما يصاحبه من غموض ، حيث أن خبرة وعمل كل المصورين حتى وقتها مكتسبة أصلا من خبرات أجيال سابقة عملت على أفلام الأبيض والأسود . وسنعلم بعد قليل ماذا فعل هؤلاء العمالقة ليتعلموا من جديد .

بعثات النقابة

أوجد تطور أساليب التصوير الملون وأجهزة الصوت وخلافه قصورا فى الفنيين المصريين فى مجالات التصوير الملون وتقنية أجهزة الصوت المتطورة ، مما دفع نقيب السينمائيين مدير التصوير محمد عبد العظيم ووكيل النقابة المخرج أحمد بدر خان أن يطلبا من وزارة العمل إيفاد بعثات إلى الخارج لتعلم المصريين تطور هذا الفن ، ولكن كانت العقبة أن البعثات التى كانت الحكومة المصرية الملكية تتبادلها مع باقى الحكومات كان لابد فيها أن يكون الطالب حاصلا على شهادة جامعية [٣] ، وأصبح هذا الشرط عقبة فى إرسال مصورينا المتميزين فى البعثة ، وإن كان قد قام بها المصور الشاب وديد محمد سرى إلى الولايات المتحدة لدراسة التصوير السينمائى حيث أنه خريج إحدى الجامعات المصرية وأعتقد علوم القاهرة ، وإلى بريطانيا الأستاذ / جلال صالح لهندسة الصوت ، والمخرج التسجيلى سعد نديم لدراسة الأفلام التسجيلية التى كانت فى تطورها الأول وقتها بعد إرهاصات قليلة فى الثلاثينات .

ولقد ظهر أول فيلم لمدير التصوير وديد سرى عام ١٩٤٨ . ومن الطريف أن حكى وقيل لى [٤] أن السينمائيين كانوا يتوجهون إلى البلاتوه الذى يعمل فيه أستاذنا وديد سرى ليشاهدوه وهو يعمل بدماثة خلقه وهدوئه الشديد .. وكيف يوزع الضوء واللمبات أعلى الديكور . سائلين ما هو الاختلاف بين عملنا فى مصر وعملهم فى أمريكا ؟ وعندما لم يجدوا فروقا جوهرية أيقنوا أنهم يسيرون على الطريق الصحيح .. وذلك فى الأفلام الأبيض والأسود فقط وليس الأفلام الملونة .

وربما هذه الحكاية البسيطة تعلمنا بمدى شغف المصورين والفنيين المصريين لمعرفة كل ما هو جديد ليلتقطوه .

معدات أكثر تطورا واستوديوهات جديدة

امتلأت الاستوديوهات الحديثة باللمبات الجديدة التى بها عدسة (الفريزنل) (**Fresnel Lens**) (أنظر صورة ٧١) وهى تجمع وتنشر الأشعة الساقطة من اللمبة حسب رغبة مدير التصوير وهى وسيلة لم تكن موجودة من قبل فى اللمبات القديمة ومن أشهر الماركات الأمريكية التى استوردت ماركة (مول ريتشارد سون)

Mole-Richardson Co. هذا بالاضافة إلى لمبات (أقواس الكربون التى كانت موجودة من قبل ف ستديو مصر (أنظر صورة ٧٢) وظهرت أنواع صغيرة من هذه اللمبات مثل ال ½ كيلو وات والدنكى ٢٠٠ وات (**Dinkey**) أنكى (**Ankie**) والبيى (**Baby**) حتى ١٠٠ وات مما ساعد مديرى التصوير فى الإتقان والرسم بالضوء كما يقال ، بل تطور استعمال الخام نفسه واستعمل بكثرة خام كوداك ذى الحساسية العادية والحساسية العالية (**High Speed**) كما ظهرت الرافعة العملاقة (**Big Crane**) فى عدة استوديوهات وماركة هيستون الأمريكية (**Houston**)، كذلك الرافعة المتوسطة التى تعمل على ارتفاعات متوسطة (**Dolly**) داخل الديكور من ماركة **Vinten** (أنظر صورة ٧٦)، وهذا أوجد بالضرورة عمالا مهرة جدا فى تحريك هذه الروافع ، وبالتالى امتازت أفلام هذه المرحلة باستعمال حركة كاميرا جديدة وجميلة وهذا ملاحظ بقوة .

وبالنسبة للكاميرات استعملت الكاميرا الجديدة ميتشيل **MICTCHELL 35 (BNC)** داخل الاستوديوهات بجانب الكاميرات السابقة ولتظهر فى أوائل عام ١٩٥٥ الكاميرا الألمانية **ARRIFLEX 35** كأول كاميرا عاكسة للمصور ليرى نفس الصورة المصورة بالضبط على الفيلم ، (أنظر الصور ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٠) فباقى الكاميرات يرى المصور الصورة المصورة من محدد رؤية جانبى ويضبط هذا المحدد خاصا فى اللقطات المكبرة (**C. U.**) بدقة شديدة حتى لا يحدث عيب (البارالكس **PARALLAX**) كما هو معروف .

هذه الكاميرا الجديدة تم اختراعها فى ألمانيا عام ١٩٣٧ قبل الحرب واستعملت من جانب دول المحور فى تصوير ويلات المعارك والدمار ، وهى مصممة (انظر الصورة رقم ٨١) بحيث يمكن الإمساك بها والتحكم فى تشغيلها وضبط المسافات بسهولة كأنك تحمل (مدفعا) صغيرا وهى أصلا خفيفة الوزن (١٢ كيلو جراما بجميع مشتملاتها) وسهلة الحركة لأنها تعمل بالبطاريات بطاقة التيار المستمر (**D.C**) .

وهذه الكاميرا طورت بعد ذلك تقدم حركة الصورة وانطلاقها حرة فى السينما العالمية ، كما سيتضح فيما بعد ، وهذه الكاميرا الخفيفة الجديدة استعملت فى التصوير الخارجى البسيط ، ولم تكن فعالة داخل الاستوديوهات لكونها غير مجهزة بكاتم للصوت

حتى وقتها . كما أن استعمال مصورينا أجهزة قياس الضوء التى بدأ تسويقها وإحضارها من الخارج (أنظر صورة ٨٢) مع مدير التصوير وديد سرى وغيره كما استعملت الكاميرا ميتشل ذات السرعة العالية ١٢٠ صورة فى الثانية والتى تدار بالمانافيلة لعمل تأثير السرعة البطيئة للصورة .

فى عام ١٩٤٨ أنشىء فى منطقة الهرم استوديو جديد باسم (استوديو نحاس) على أرض يملكها يوسف وهبى (انظر صورة ٨٣) ، وكان الاستوديو ملك الاخوة نحاس وهم موزعون أفلام لبنانيين الأصل والممثل يوسف وهبى . وتبلغ مساحة الاستوديو ثلاثة أفدنة ، به بلاتوه واحد وصالات عرض وتسجيل مقدمات ولا يوجد به معمل .

كما أنشئ فى نفس العام (استوديو رامى) بالإسكندرية فى منطقة السيوف لأصحابه أبوستولو كريازى ورمضان رامى ، وهذا غريب فى وقتها لانتقال إنتاج وصناعة السينما بالكامل للقاهرة من عام ١٩٣٩ إلا أننا نعلم أن وراء هذا المصور أوهان هاجوب [٥] فقد عمل على المساعدة فى تكوين معدات إضاءة وحركة لهذا الاستوديو الذى كان به بلاتوه واحد مساحته ٤٢٠٠ متر مربع وبه خدمات لبناء الديكورات من ورشة للنجارة وأعمال الجبس وأعمال المونتاج والعرض واقتصرت أعماله فى تقديم خدمات للأفلام التى تصور فى الإسكندرية وصور به فيلم واحد (بنت الصياد) وقدم خدمات لأفلام قليلة ثم أغلق وانتهى العمل به بوفاة صاحبه عام ١٩٦٢ [٦] .

السينما سكوب

ظهرت أنظمة الشاشة غير التقليدية العريضة أصلا فى الولايات المتحدة حتى تبهر المشاهدين وتجذبهم مرة أخرى إلى صالات العرض بعيدا عن المنافس الجديد الخطير التليفزيون .. وكان الصراع بين السينما والتليفزيون لم تظهر أبعاده بعد ، حين أظهرت السينما الأمريكية الرائدة أنظمة السينما سكوب المبنية على أتساع شاشة العرض بنسبة كبيرة من جوانبها بحيث تكون نسبة رؤية عين المشاهد فى الصالة أكثر إنفراجا مع الشاشة .. وإن كان هذا الاختراع له أسبابه الفنية الاقتصادية بالمقام الأول فى أمريكا إلا أنه استعمل عندنا لضرورة (الموضة) والسير فى ركاب موجة السينما الأمريكية فلم

يكن عندنا تليفزيون ولا خلافه ولا كمية من الأفلام التاريخية الكبيرة التى يستحب استعمال هذا النظام البصرى فى تصويرها لإظهار ضخامة تحريك المجاميع والمعارك أو المناظر الجميلة .. ومن المؤكد أنه لم تستمر السينما سكوب فى مصر لأسباب عدة هى :

١ – يجب توافر عدسة خاصة للتصوير وعدسة أخرى لدور العرض .

٢ – عدم رواج الأفلام السكوب فى دور العرض الدرجة الثانية لعدم توافر العدسات الخاصة .

٣ – عدم ضرورة الإنتاج المصرى المتواضع فى مواضيعه مع استعمال هذه العدسة التى تتطلب إنتاجا ضخما ومجاميع كثيرة وهى فى هذه الحالة تكون ضرورية ومبهرة .

٤ – عدم تجهيز دور العرض بالشاشات العريضة الكبيرة .

كل هذه العوامل وأدت السينما سكوب فى مصر سريعا ولم تستمر إلا فترة وجيزة وعاد التصوير إلى الصورة أو الكادر الأكاديمى المستحب عالميا .

ولكن .. ما هى السينما سكوب ؟ هو نظام بصرى يضغط الصورة عرضيا بواسطة عدسة تركب خاصة فى التصوير على العدسة الأصلية (وبعد ذلك أصبح لها عدساتها الخاصة) ويضغط الصورة بنظام الأنيمورفيك (ANAMORPHIC) هذا على المساحة الباقية للصورة فى الفيلم العادى وتصبح الأشكال المصورة مضغوطة طوليا وعند العرض توضع عدسة تفرد الصورة مرة أخرى على مساحة الشاشة العريضة .

وتعددت أنظمة الشاشة العريضة بعد ذلك فى العالم ولم يدخل مصر منها شيء مؤثر إلا أنظمة القطع من ارتفاعات الصورة للإيهام بطول الشاشة مثل نظام البانوراميك بأنواعه .

وأول من أدخل نظام السكوب فى السينما المصرية الأخوان المصور يوسف كرامة والمخرج عيسى كرامة [٧] فقد قاما عام ١٩٥٥ باستيراد أحد أنظمة هذه العدسات وصورا بها استعراض الجيش فى ٢٣ يوليو وبعد نجاح التجربة قاما بإنتاج فيلم (فى سبيل الحب) الذى عرض يوم ٣ / ١٠ / ١٩٥٥ بسينما ميامى بعد تجهيز شاشة خاصة له على حسابهم كمنتجين ، ثم تلا ذلك فيلم (قلوب حائرة) إخراج إبراهيم

عمارة عام ١٩٥٦ . ومن الطريف أن الدعاية للفيلم الأول كانت تركز على أنه أول فيلم مصرى بالسينما سكوب وتحت رعاية السيد الرئيس جمال عبد الناصر وبالفعل حضر حفلة العرض الأول وكيل محافظة القاهرة نائبا عن الرئيس جمال عبد الناصر (أنظر الصورة رقم ٨٦) .

ثم توالت أفلام السينما سكوب فى منتصف العقد الخامس ولكن مع إضافة جديدة أصبحت من ضرورات السينما المتطورة فى هذه المرحلة وهى الألوان .

الألوان والفيلم فى هذه المرحلة

كما علمنا أنه من البداية ظهرت الألوان فى العروض منذ عام ١٨٩٦ بمصر وبالطبع كان التلوين يدويا ، فقد تم فى بعض فصول فيلم (زينب الصامت) عام ١٩٢٩ تلوين يدوى فى فرنسا ومع تطور اختراعات الألوان فى السينما العالمية كانت الأفلام المصرية من حين إلى آخر ترسل أحد فصولها للتلوين كجزء من إبهار المشاهد والدعاية لرواج الفيلم ، ومن هذه الأفلام فى هذه المرحلة فيلم (سى عمر) عام ١٩٤١ لنيازى مصطفى وبه جزء ملون تم تحميضه وطبعه فى فرنسا وفيلم (لست ملاكا) للمخرج محمد كريم والمطرب محمد عبد الوهاب عام ١٩٤٦ فقد كانت بعض الأغانى بالألوان ومن تصوير عبد الحليم نصر ، وفيلم (معروف الإسكافى) للمخرج فؤاد الجزايرلى عام ١٩٤٧ومن تصوير فيرى فاركاش .

وكذلك فيلم (الشاطر حسن) إنتاج ١٩٤٨ وإخراج فؤاد الجزايرلى ومن تصوير مصطفى حسن . كما عرض فيلم قصير تسجيلى عن نشاط شركة مصر للتمثيل والسينما ملون كامل .

وكانت أغلب هذه الأفلام يتم تشغيلها فى فرنسا وتصور بطريقة (DOVAY COLOUR) الفرنسية التى هى اختراع يعتمد على وجود طبقة من الألوان الموزيك الصغيرة جدا والملونة فى العجينة الفوتوغرافية وبالتالى تلون الصورة وإن كانت الألوان ليست بالجودة المرجوة .

ثم كان عام ١٩٥٠ ، حيث أنتج استوديو نحاس أول فيلم مصرى ألوان بالكامل، وأحضر له من فرنسا مصورا خصيصا اسمه (ويلى فيكتور فيتش) وهو فيلم (بابا عريس) (انظر صورة ٨٤ ، ٨٥) من إخراج حسين فوزى وتم تصويره بنظام يسمى روكولور (ROUX COLOUR) ويعتمد هذا النظام على عدسة خاصة [٩] مقسمة إلى ٤ ألوان (أزرق - أخضر - أحمر - أصفر) تعمل على نيجاتيف ملون ثم يطبع على بوزتيف ملون ، ولقد تم تحميض وطبع الفيلم فى فرنسا ، أما النيجاتيف الذى تم التصوير به فهو خام كوداك الملون وطبع على فيلم خام أجفا الملون [١٠] . وتلا ذلك فيلم (ست الحسن) لنفس المصور وإنتاج استوديو نحاس وإخراج نيازى مصطفى ولقد قال لى المونتير جلال مصطفى مونتير الفيلم الأخير كان الفيلم المصور يرسل إلى فرنسا ويحضر ملونا بعد ذلك وأن المصور كان يحضر معه الأفلام الملونة وتم طبع جميع النسخ هناك .

واستعان المنتج المخرج حلمى رفلة بمصور آخر فرنسى يسمى (جورج ميلون) لتصوير فيلمين ملونين من إخراجه هما (نهاية قصة) و (الحب فى خطر) عام ١٩٥١ ومن بطولة المطرب محمد فوزى .

١ - وفى عام ١٩٥٦ ينتج المطرب عبد الحليم حافظ أول فيلم ملون سكوب فى مصر باسم (دليله) ومن إخراج محمد كريم وقام بالتصوير وحيد فريد وتم التحميض والطبع فى معمل رانك دانهام بلندن قبل العدوان الثلاثى مباشرة (أنظر الصورة رقم ٨٧) وشهد عام ١٩٥٧ مجموعة من الأفلام الملونة السكوب وهى :

٢ - رد قلبى : إنتاج السيدة آسيا داغر وتصوير وحيد فريد وإخراج عز الدين ذو الفقار .

٣ - أرض الأحلام : إنتاج السيدة مديحة يسرى وتصوير وديد سرى وإخراج كمال الشيخ.

وأنتج فيلم عام ١٩٥٧ (إسماعيل يس فى حديقة الحيوان) إخراج سيف الدين شوكت وتصوير القيزى اورفانيللى وبه مشاهد ملونة وهو من إنتاج الفنانة مارى كوينى .

ولعلى أسوق بعض الآراء التى كتبت عن الأفلام الملونة فى صحافتنا فى هذه الفترة الأولى فعن فيلم (دليلة) [١١] كتب (وقد لاحظنا أن وجود الممثلين كانت باهتة شاحبة ولعل ذلك يرجع إلى خطأ فى الماكياج المناسب للتصوير الملون وإلى ضبط الأضواء فى المشاهد الداخلية .. أما المناظر الخارجية حيث ضوء مصر الساطع فكان

تصويرها رائعا بالفيلم الملون ، وهذا يفرض علينا أن نزود الاستوديوهات بأجهزة الضوء اللازمة لمثل هذه الأفلام وأن نتدرب عليها تدريبا كافيا) .

وكتب عن فيلم (أرض الأحلام) [12] (التصوير جميل للغاية وقد راعى مدير التصوير وديد سرى الملاءمة بين الألوان المختلفة ، كم كان موفقا كل التوفيق في الملاءمة بين ألوان الثياب التي يرتديها الممثلون وبين ما يناسبها من خلفية (بالك جرولد) ومن لقطاته الجميلة مطاردة الزورقين في النهر وخروج فريد شوقي الشرير من نافذة معكوس عليها لون الدم ، واستغلال تدفق شلال الخزان في العودة بالمتفرج عاما إلى الوراء ، والانتقال من حجرة القتيل الغارقة في الحمرة كان رائعا) .

كما تطالعنا الصحافة [13] أوائل عام ١٩٥٧ (بدأت استوديوهات جلال وعلى رأسها السيدة مارى كوينى في التجهيز لإنشاء معمل لتحميض الأفلام المصورة بالألوان في مصر بالتعاون مع شركة فرنسية) وفي تفاصيل أكثر للخبر المنشور (استوردت مارى كوينى جهاز ماتيبو **MATUBO**) كولور وماكينة التحميض التابعة له.. وماكينات الصوت سكوب فونيك ، وهي في سبيل إعداد البناء الخاص بها في استوديوهات جلال ، وذلك لتحميض وطبع الأفلام الملونة (سكوب) وتسجيل الصوت الخاص بهذه الأفلام وعما قريب يصبح المعمل معدا للعمل فيتسنى للإنتاج المصرى مسايرة أفلام السينما سكوب الأمريكية بطبع وتحميض الأفلام الملونة في هذا المعمل باستوديوهات جلال ، ويتوفر بذلك الوقت الطويل الذى يضيع في الإرسال للخارج وانتظار النتيجة ، كما تتوفر النفقات الطائلة التي تضيع هباء) ، وكما هو واضح أنه هو إعلان مدفوع . وفي لقاء مع السيدة الجليلة الرائدة مارى كوينى أوضحت لي أنها فعلا استوردت ماكينات الألوان من شركة (دوبيريا) الفرنسية وأقامت مبنى خاصا أمام البلاتوهين ليكون معملا نموذجيا للألوان في مصر، ولقد وصلت المعدات بالفعل الخاصة بالتحميض والطبع ولكن تأخر تركيبها لظروف ضائقة مالية مرت بالاستوديو من جراء تقديم خدمات إنتاجية لفيلم عالمي يسمى (غرام في الصحراء) ولقد تسببت في خسارة كبيرة للاستوديو مما أخر تركيب الآلات، حتى تم تأميم صناعة السينما عام ١٩٦٢ ونقلت هذه الآلات الجديدة في صناديقها إلى استوديو مصر لتكون نواة إنشاء معامل استوديو مصر للألوان .. وهذه مرحلة أخرى سأتكلم عنها بإسهاب .

مدير التصوير والمصور

منذ البداية كان مدير التصوير في السينما هو نفسه المصور الذى يمسك ويدير الكاميرا ، وفي الأفلام القديمة نجد كلمة (المصور) التي تعنى الرجل الأول للتصوير في الفيلم بمعنى أنه مدير التصوير والمصور معا أى المسؤل عن الإضاءة وإدارة الكاميرا وحركتها .

وفي هذه المرحلة من وجود جيل ثالث شاب وأجيال تعمل قبله ورائدة، وأسوة بالنظم الأمريكية في التصوير ، بدأ يعمل مع مدير التصوير مصور خاص ، وظهر الفصل بين مدير التصوير وعمله والمصور الذى يعمل تحت إمرته كشيء عادى في نظام العمل في السينما المصرية .

ونظام الفصل بين مدير التصوير والمصور متبع في الولايات المتحدة ، وأوروبا والعالم ولكن في أحيان كثيرة ، يندمج عمل الأثنين معا ، لظروف فنية أو اقتصادية، وهنا في مصر يبقى اللقب كما هو (مدير التصوير) في حالة عمل مدير التصوير كمصور، أما إذا ظهرت في تيترات الفيلم كلمة (المصور) فمعنى هذا أن مدير التصوير لا يمسك الكاميرا ولكن معه مصور وتحت إشرافه ويجب أن تكون رؤيته للتكوين والجمال وسلاسة الحركة قريبة جدا من عين مدير التصوير .

وفي أوروبا حين يكون مدير التصوير هو المصور يكتب على مقدمة الفيلم **Lighting cameraman** بالإنجليزية أو **IMAGE** بالفرنسية ومن هذا يفهم أن هو الرجل المسئول بالكامل بمفرده عن الإضاءة والكاميرا .. أما بالنظام الأمريكي والفصل بين عملهم فيكتب بالإنجليزية **Director of photography** وبالفرنسية **D. du photographie** .

ولقد بدأ العمل بنظام وجود مصور (**Cameraman**) مع كل مدير تصوير في بدايات هذه الحقبة التاريخية من تاريخ التصوير السينمائي في مصر فقد أفادني مدير التصوير وحيد فريد أنه حوالى عام ١٩٥٠ كان يصور فيلما في استوديو الأهرام وأصيب (بورم) في عينه ولم يمكنه من ممارسة عمله في التصوير وكان يساعده كمال كريم، فجعله يعمل كمصور معه ولاحظ مدير التصوير احمد خورشيد الذى يصور فيلما

آخر فى البلاتوه المجاور بالاستوديو مافعله وحيد فريد فطلب هو الآخر مصور له فتحول ضياء المهدى إلى مصور معه . وهكذا بدأ العمل ينتشر بهذا النظام فمدير التصوير محمد عبد العظيم معه نجله عادل عبد العظيم مصورا وعبد العزيز فهمى معه محمود فهمى.. إلى آخره .. وأن أختلف هذا النظام بعد ذلك ببداية عمل خريجى معهد السينما فى الحقبة الخامسة ، وأن كان معمول به حتى الآن .

غرفة صناعة السينما

أصبح واقعا ملموسا أن صناعة وتجارة السينما المصرية ، تلقى رواجا ونجاحا متزايدا سواء فى السوق الداخلى أو الخارجى ، لتصبح فى نهاية العقد الخامس، تدر ثانى دخل اقتصادى للمملكة المصرية ، بعد دخل زراعة وصناعة وتجارة القطن .

وبعد إنشاء التنظيم النقابى للسينمائيين ، للمحافظة على الحقوق الاجتماعية والأدبية والفنية لهم ، دعت الحاجة إلى إنشاء تكوين آخر للمحافظة على صناعة السينما، فتكونت (غرفة صناعة السينما) عام ١٩٤٧ ، داخل تنظيم اتحاد الصناعات المصرى، وغرضها الاشراف على مصالح السينما المصرية كتجارة وصناعة ، والاستجابة إلى مطالب وحل مشاكل شعبها ، والسير بالصناعة نحو التقدم ومزيد من الكمال، وتتكون الغرفة من ست شعب هى :

١- شعبة منتجى الأفلام — خمسة أعضاء .
٢- شعبة موزعى الأفلام — عضو واحد .
٣- الاستوديوهات السينمائية — عضو واحد .
٤- معامل التحميض والطبع — عضو واحد .
٥- دور العرض للدرجة الأولى — عضو واحد .
٦- دور العرض للدرجة الثانية — عضو واحد .

وكان من أهم مشاكل التصوير التى تحلها الغرفة مشاكل استيراد الكيماويات للمعامل ; وكذلك خامات التشغيل من أفلام موجبة أو آلات حديثة ، والتنسيق بين

متطلبات الصناعة وتجارتها مع الجمارك والتصدير والمشاكل المستحدثة للضمانات البنكية للاستوديوهات الجديدة لاستيرادها معدات حديثة ، ولقد عملت الغرفة فى بداية تكوينها برئاسة المخرج حسن رمزى ، على تذليل عقبات كثيرة واجهت صناعة السينما، لتصل إلى هذه المرتبة الفريدة فى الاقتصاد المصرى فى ذلك الزمان .

ثورة يوليو ١٩٥٢ .. والمصورون

كان لتردى وفساد الحكم الملكى من سلالة أسرة محمد على ، وبالذات مع الاحتلال البريطانى لمصر عام ١٨٨٢ وفشل كل الثورات والإصلاحات التى قامت فى هذه الفترة، وحرب فلسطين التى كشفت عورة الفساد السياسى فى مصر بشكل مباشر، وألهبت حماس وشعور شباب الضباط فى الجيش المصرى .. فقاموا بثورتهم فى ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ لتهدف أولا إلى تطهير الحكم وطرد الملك الفاسد ثم إعلان جمهورية مصرية، ورفع شعار (الاتحاد - النظام - العمل) كمحاولة لرأب الصدع الذى حدث فى المجتمع المصرى من جراء تكالب العوامل والظروف السياسية والاجتماعية والصحية والتى كانت محصلتها فى (حريق القاهرة) المشهور فى ٢٦ يناير من نفس العام .

ولقد وضع مصورو السينما المصرية وبالذات من يعملون فى الجريدة السينمائية والفيلم القصير ومصورى الأفلام الروائية ، كل إمكانياتهم فى التسجيل لهذا الحدث المبارك والدعاية له والتعضيد بنجاحه ، وكان لتصوير أخبار الثورة وملاحقتها فى المحافظات وتسجيل أهم أحداثها مثل إعلان الجمهورية ، والإصلاح الزراعى، ومفاوضات السودان ، وبناء مصانع الذخيرة ، وتوزيع الأرض على الفلاحين المعدمين، ومفاوضات الجلاء ، حيث أعلن جمال عبد الناصر عام ١٩٥٣ (على الاستعمار أن يحمل عصاه على كاهله ويرحل أو يقاتل حتى الموت دفاعا عن بقائه) وغيرها من أحداث ساخنة كانت تفرض وجودها أولا بأول ، مما قرب بين المصورين والسينمائيين ورجال الثورة ، لاحتياج الثورة للدعم الإعلامى من تصوير وجرائد وإذاعة - لم يكن التليفزيون موجودا بعد - .

نقابة المهن السينمائية

كان من ثمرة التعاون الكبير بين السينمائيين المصريين ورجال ثورة يوليو قرار وزارة الشئون الاجتماعية عام ١٩٥٥ تحويل نقابة السينمائيين المحترفين التى أنشئت عام ١٩٤٤ تحت قانون العمل – أى عمالية – بأن تصبح نقابة مهنية ، وتغير اسمها لتصبح (نقابة المهن السينمائية) وانتخب نقيبا المخرج أحمد بدرخان كأول نقيب مهنى للنقابة التى أصبحت تضم الشعاب الآتية :

١- السيناريو .
٢- الإخراج .
٣- التصوير .
٤- المونتاج .
٥- هندسة المناظر والديكور .
٦- الماكياج .
٧- المعامل .
٨- الصوت .
٩- الإنتاج .

كما أنشئت بالمثل نقابة مهنية للممثلين وأخرى للموسيقيين .

دور التصوير فى عدوان ١٩٥٦

فى السادس والعشرين من يوليو عام ١٩٥٦ أعلن الزعيم الخالد جمال عبد الناصر تأميم قناة السويس ورجوعها إلى الإدارة المصرية لتمويل إنشاء السد العالى، بدخلها السنوى الكبير ، مما أغضب وأزعج الدول المستغلة لها، وبالذات فرنسا وبريطانيا.. ، وتآمرتا الدولتان مع إسرائيل فى هجوم مخادع تقوم به إسرائيل أولا مهددة القناة فتدخل الدولتان عسكريا لحماية القناة من الحرب الدائرة بين مصر وإسرائيل.. هذه الخدعة لم تخدع الشعب والقيادة فى مصر والعالم العربى والدول الحرة فى كل

مكان، واستمرت الحرب الضروس بين الجيش المصرى والإسرائيلى فى سيناء، حتى أمرت القيادة بسحب الجيش لحماية البلاد من العدوان على بور سعيد من الجيوش البريطانية والفرنسية ، وقاومت البلدة الخالدة ببطولة وبسالة من خلال الفدائيين وأهل البلدة .

ولقد قام السينمائيون فى القاهرة بتصوير برامج توعية لتعرض فى دور العرض (صورة ٨٨) ، وتفهيم الناس أبعاد المؤامرة وكان دور التصوير مشرفا ، وقد أثبت ذلك بدخوله أرض المعركة ، نفسها أثناء قتال وحصار بور سعيد وطلبت (مصلحة الفنون) تصوير ما يدور من عدوان ، فدخل بور سعيد المصورون التسجيليون حسن التلمسانى ومحمد قاسم وأحمد عطية مع مصور شركة فوكس الأمريكية (اندرسون) السويدى الجنسية وكأنهم مساعدون ليصوروا اقتحام قوات العدوان للمدينة . (صور ٩٠، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣)

وفى كتيب عن أستاذنا الراحل المخرج التسجيلى سعد نديم نجد وصفا لما حدث[١٤] (أجتمع عدد كبير من السينمائيين فى نقابتهم : قطين عبد الوهاب، عز الدين ذو الفقار ، كامل التلمسانى وغيرهم ، وقام حسن التلمسانى الفنان التشكيلى أصلا برسم خريطة فلسطين ومصر للاستفادة بها فى الأفلام التى ستكرس للمعركة، وقرر سعد نديم أن يحقق فيلما تسجيليا يدين به العدوان ويفضحه ، أمام العالم كله وتحمس حسن التلمسانى للفكرة .

وفى ٤ نوفمبر ١٩٥٦ اتصل سعد نديم بحسن التلمسانى ليخطره بأن كل شىء جاهز للذهاب إلى بور سعيد ، وعندما قابله تفاهم معه فى تفاصيل الفيلم وطلب منه أن يصور تفاصيل الحياة داخل المدينة التى وإن كان الغزاة قد اقتحموها ، إلا أنها لا تزال تقاتل باستماتة واتفق معه أن يحضر له أكبر كمية من الوثائق مسجلة على شريط الفيلم. وفى الرابعة من فجر اليوم التالى انطلقت من القاهرة عربة مصلحة الفنون وبها خمسة أفراد السائق والمصور حسن التلمسانى والمصوران محمد قاسم وأحمد عطية فضلا عن المصور المراسل السويدى (اندرسون) والعربة محملة بأدوات التصوير والأشرطة الخام.. وبعد أن تجاوزت العربة مدينة الإسماعيلية بدأ حسن التلمسانى يصور السفن الغارقة فى القناة وكوبرى الفردان المحطم وعند القنطرة أوقف العربة بعض الفدائيين .. وطلبوا من

راكبى العربة عدم مواصلة الرحلة لأن القوات المعادية وصلت حتى الكاب . لكن حسن التلمسانى ومن معه أصروا على مواصلة الرحلة ولم يكن ثمة مفر من الذهاب - العربة ومن بها والفدائيين - إلى مأمور القنطرة ليحسم الأمر ، وعندما أدرك المأمور، المنهك والمشغول أن طقم العمل يصر على مواصلة الرحلة قال لحسن التلمسانى متفهما ومقدرا: إنى أحترم رغبتك وهدفك ، سأتركك تمر ولكن اعتبر أنك لم تقابلنى.. وواصل المأمور عمله المضنى بعد أن أمر اثنين من الفدائيين بمرافقة العربة حتى مشارف (الكاب) .

عند مدخل الكاب ظهرت دبابة معادية وجهت فوهة مدفعها نحو العربة أخرج المراسل السويدى من نافذة العربة منديلا أبيض لوح به اقترب أحد الضباط البريطانيين. أخبره اندرسون بأنهم مراسلون من شركة فوكس وأنهم يريدون تصوير فيلما إخباريا.. واقتيد الموكب إلى أحد المواقع المحتلة من قبل الغزاة ، وبينما ذهب اندرسون لمقابلة قائد المنطقة وتم التحفظ على مجموعة المصريين داخل خيمة عليها حراسة مشددة وبعد ساعات قليلة عاد اندرسون لتواصل العربة طريقها المتعثر حيث كان يتم إيقافها عند كل موقع ثم يفرج عنها بعد فترة من المناقشات والاستفسارات والمباحثات ، وأخيرا بعد رحلة شاقة دخلت العربة بور سعيد مع الغروب ، كانت ألسنة اللهب لا تزال تشتعل فى المدينة التى ملأ الدخان أفقها وأصوات طلقات نارية تأتى من بعيد تنم عن اندلاع معركة فى مكان ما .

ويكمل المصور الراحل محمد قاسم [١٥] الصورة فى حديث منشور له : (اتجهنا إلى أحياء المدينة .. العمارات الشاهقة والبيوت فى كل أنحاء بور سعيد قد نالت منها القنابل ، المتاجر منهوبة مسروقة وقد عرفت أن الإنجليز والفرنسيين يهشمونها، ثم يقتادون بعض الأهالى الذين لا يملكون السلاح ، يأخذونهم إليها تحت تهديد الرصاص ويقولون لهم : احملوا هذه الأقمشة ! .. وهذه الأحذية ! .. وقررت أن أبدأ فيلمى هذا بنفسى والكشف عن هذه الأكذوبة الكبرى .. فربضت فى شرفة أحد المواطنين، ورأيت جنديا يقتاد سيدة مع طفلها وهو يغرس بندقيته فى ظهريهما ويدخل بهما محلا تجاريا وصورته وهو يفعل ليرى العالم) .

ويستمر وصف المصور الراحل محمد قاسم الذى اشترك مع الراحل حسن التلمسانى والراحل أحمد عطية فى تسجيل أهم فيلم سجل عدوان وغدر دول كبرى على مصر وشعبها .

ومن ناحية أخرى دخل المصور المرحوم فارس وهبة ومعه المخرج المرحوم عز الدين ذو الفقار [١٦] بور سعيد عن طريق تهريبهم كصيادى أسماك فى بحيرة المنزلة، بعدما غيروا ملابسهم وصبغوا أرجلهم بالحناء وكذلك أيديهم لتشبه أيدى الصيادين الشقيانين، وأخفوا الكاميرا أسفل (مشنات) السمك ، واستطاع فارس وهبة وأثناء الحصار أن يصور لقطات عدة أفادت الفيلم الروائى الذى أنتج بعد ذلك باسم (بور سعيد) ولكن المخرج عز الدين ذو الفقار أصابته نوبة روماتيزم مرضية أقعدته فى مستشفى صغيرة ببور سعيد كل مدة احتلال المدينة (أنظر صورة رقم ٨٩ ، ٩٤) .

وصنع سعد نديم من المشاهد التى صورت بالإضافة إلى المشاهد التى كانت فى أرشيف الأفلام السابقة لبور سعيد فى أحلى صورها فيلما وثائقيا يدين العدوان وعرض فى هيئة الأمم المتحدة والبلاد الحرة وبالإضافة إلى دول العدوان نفسها، وكتبت الصحف البريطانية بعد عرض الفيلم فى أكثر من محفل (أن عبد الناصر قد فتح جبهة أخرى بهذا الفيلم) و (امنعوا رائحة العار عن بريطانيا) .

إن لوحة شرف عظيمة يجب أن يوضع بها أسماء مصورينا الأحرار الذين هانت عليهم أرواحهم فى سبيل رفعة مصر وإظهار بشاعة العدوان على أرضها .. لوحة شرف تحمل أسماء الراحلين حسن التلمسانى ومحمد قاسم وأحمد عطية وفارس وهبة والمخرج عز الدين ذو الفقار.. حتى لا ننسى قيمة العطاء .

المصور .. والنجم السينمائى

مع رواج الأفلام الغنائية بالذات المعتمدة على الطرب لنجوم مثل ليلى مراد، فريد الأطرش ، عبد الحليم حافظ ، ارتبط مصورو هذه الأفلام مع غيرها من الممثلين النجوم فى عدة أفلام ، بحيث كان دور المصور الأساسى فى هذه الأفلام المحافظة على جمال صورة النجم قبل أى شىء ، وهذا الاتجاه ، لم يوجد مثلا أيام الأفلام الأولى لعبد الوهاب ، ولكن بعد الحرب العالمية الثانية ، ورواج الأفلام الغنائية أصبحت خصوصية جمال صورة المؤدى المطرب لها أهمية خاصة .

ولقد برع في ذلك عدة مصورين كانت أسماؤهم مرتبطة مع نجوم الغناء وقتها، وإن كان منهم من طور أسلوب التجميل هذا إلى أسلوب درامي متكامل يحافظ على الدراما الضوئية مع جمال النجم ، ولقد استمر هذا الاتجاه في السينما لوقتنا هذا، مع عدم ارتباطه بالنجم المغني بل مع أي نجم أو نجمة ترتاح مع مصور معين يبرع في إخفاء عيوب وجهها ويبرز جماله ..

مديرو تصوير هذه المرحلة

١ - نيازي مصطفى - أول أفلامه عام ١٩٤٦ .
٢ - عبد العزيز فهمي - أول أفلامه عام ١٩٤٦ .
٣ - محمود نصر - أول أفلامه عام ١٩٤٦ .
٤ - برونو سالفي - أول أفلامه عام ١٩٤٦ .
٥ - وحيد فريد - أول أفلامه عام ١٩٤٧ .
٦ - حسن داهش - أول أفلامه عام ١٩٤٧ .
٧ - أوهان هاجوب - أول أفلامه عام ١٩٤٧ .
٨ - فيكتور أنطون - أول أفلامه عام ١٩٤٧ .
٩ - يوسف كرامة - أول أفلامه عام ١٩٤٧ .
١٠ - كليليو - أول أفلامه عام ١٩٤٧ .
١١ - رشاد سلامة - أول أفلامه عام ١٩٤٧ .
١٢ - عبد القادر زكي - أول أفلامه عام ١٩٤٨ .
١٣ - وديد سري - أول أفلامه عام ١٩٤٨ .
١٤ - أمبرتو لانزانو - أول أفلامه عام ١٩٤٩ .
١٥ - ماسيمو دلا مانو - أول أفلامه عام ١٩٥٠ .
١٦ - ويلي فيكتورفيتش - أول أفلامه عام ١٩٥٠ .
١٧ - روبير طمبا - أول أفلامه عام ١٩٥٠ .
١٨ - سانتوني - أول أفلامه عام ١٩٥٠ .
١٩ - والتر هولكمب - أول أفلامه عام ١٩٥١ .
٢٠ - جورج ميلون - أول أفلامه عام ١٩٥١ .
٢١ - فولي إيليا - أول أفلامه عام ١٩٥١ .
٢٢ - محمد عز العرب - أول أفلامه عام ١٩٥١ .
٢٣ - مسعود عيسى - أول أفلامه عام ١٩٥٢ .
٢٤ - فؤاد عبد الملك - أول أفلامه عام ١٩٥٣ .
٢٥ - زكريا منصور - أول أفلامه عام ١٩٥٤ .
٢٦ - فارس وهبة - أول أفلامه عام ١٩٥٥ .

هؤلاء الستة والعشرون مصورا الجدد منهم ٤ من مدرسة الإسكندرية و٨ من استوديو مصر و ٣ من استوديو لاما والذين من استوديو الأهرام ومن استوديو ناصيبيان واحد أما الباقون فمن باقي الاستوديوهات وأجانب وافدون . وتلاحظ أن الاستوديوهات كانت معمل تفريخ للمصورين الجدد .

أهم إنجازات هذه الفترة

* امتلاء الاستوديوهات بالمعدات الحديثة في التصوير والصوت وبالذات الروافع الجديدة وظهور استوديوهات جديدة .

* بروز مجموعة متميزة من المصورين يمتازون بأسلوب متقن في التصوير والإضاءة .

* إرسال نقابة السينمائيين المحترفين بعثات لتعلم التصوير والصوت وإخراج الأفلام التسجيلية في الخارج .

* استعمال السينما سكوب في بعض الأفلام المصرية .

* بداية الأفلام الملونة في السينما المصرية وأول فيلم ملون كامل مصري .

* دور مميز للسينمائيين في ثورة يوليو ودور بطولي للمصورين في حرب ١٩٥٦ .

* تكوين رابطة ثانية لمساعدي التصوير (أنظر الصورة رقم ٩٥) .

هوامش الباب الرابع

١ – من كتاب ANTONIONI by Jan Cameron

٢ – مجلة الكواكب – العدد ٨ / ١ / ١٩٥٧ .

٣ – من مقابلة مع مدير التصوير : حسن داهش .

٤ – من مقابلة مع المونتير جلال مصطفى .

٥ – مجلة السينما والمسرح العدد ٤٥ يناير ١٩٧٨ مقال بقلم الناقد / الراحل سامي السلاموني .

٦ – مجلة الفن عام ١٩٦٠ .

٧ – مصر – مائة سنة سينما – إعداد وتقديم أحمد رأفت بهجت مطبوعات مهرجان القاهرة العشرون مقال "علامات في رحلة السينما المصرية" مقال بقلم منير محمد إبراهيم .

٨ – تاريخ السينما في مصر تأليف : أحمد الحضري .

٩ – توجد في مقتنيات متحف السينما لصندوق السينما .

١٠ – من نشرة (سيناريو) فيلم بابا عريس .

١١ – مجلة الكواكب بتاريخ ٢٣ / ١٠ / ١٩٥٦ مقال نقدي بقلم : ابن زيدون .

١٢ – مقال نقدي للأسف لا أعرف كاتبه ولا تاريخه لقصه ولزقه في كراسات خاصة بي فترة الستينات .

١٣ – مجلة الكواكب بتاريخ ٨ / ١ / ١٩٥٧ .

١٤ – كتاب سعد نديم رائد السينما التسجيلية – تأليف كمال رمزي – مطبوعات مركز الثقافة السينمائية .

١٥ – مجلة الكواكب ٢٧ / ١١ / ١٩٥٦ .

١٦ – من مقابلة مع مدير الإنتاج سيد إسماعيل .

١٧ – مجلة الكواكب عام ٥٦ .

١٨ – ثلاث صور مختلفة عن هذه المرحلة (٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨)

الباب الخامس

جيل الوسط
على الدرب يسيرون
(١٩٥٨ - ١٩٦٦)

- ظواهر ثابتة لتعلم التصوير .
- الدراسة العلمية فى كلية الفنون التطبيقية والمعهد العالى للسينما .
- القاهرة عاصمة للسينما العربية .
- تنظيم وتأميم صناعة السينما .
- هجرة بيروت .
- الأفلام الملونة تفرض وجودها .
- المعدات وأبنية لم تكتمل .
- مديروا المعامل فى مرحلة الأبيض والأسود .
- مديرو تصوير هذه المرحلة .
- أهم إنجازات هذه المرحلة .
- هوامش الباب الخامس .

ظواهر ثابتة لتعلم التصوير

نحن أمام جيل رابع ظهر على الساحة بعد أن تعلم من الجيل السابق (العمالقة).. الذين وضعوا فن الصورة السينمائية المصرية على المقدمة ، ولقد تأكد بمرور السنين أن مهنة التصوير السينمائى تتجدد وتتوالد وتتطور بأسلوب الأستاذ المعلم والصبية الذين يعملون تحت مظلته .. فهذا هو مستقبل التصوير كما نرى من جيل إلى آخر.. واختيارى لوصف جيل الوسط دلالة على منتصف القرن العشرين ، ومنتصف تاريخ السينما وصناعتها تقريباً .

وإذا ألقينا نظرة سريعة (بانورامية) إذا صح هذا المصطلح السينمائى نجد أن فن هذا الجيل هو امتداد طبيعى للأجيال السابقة بنفس الاتجاهات والمدارس فى التصوير ، ولكن الاختلاف سيفرض نفسه عليهم بتطور تكنولوجيا التصوير وظهور الفيلم الملون كعنصر جديد فرض وجوده بقوة على صناعة الفيلم المصرى وليستمر .

وإذا كانت بدايات الأفلام الملونة الكاملة ظهرت فى عام ١٩٥٠ وتلا ذلك مجموعة من الأفلام المشغولة بالكامل فى تحميضها وطبعها فى الخارج ، فإن ذلك استمر لفترة حتى ظهر أول معمل تشغيل للألوان فى مصر.

ومع الألوان هل سنرى أساليب أخرى تفرض نفسها مع هذا العنصر الجديد الذى أضاف إلى فن السينما الكثير من الصدق المرئى .. أم لن يحدث هذا التطور المرجو؟

فإن ظهور الصوت فى العقد الثالث فى تاريخ السينما المصرية قد أحدث طفرة فى إنتاج ورواج الأفلام الغنائية والاستعراضية . وفى السينما العالمية كان ظهور الصوت لكثير من السينمائيين الكبار وقتها نكسة لفن الصورة الذى تطور بشكل تعبيرى مذهل إلا أن الصوت عندما أحدث هذا الرواج الرائع لأفلام أم كلثوم وعبد الوهاب وليلى مراد وفريد الأطرش وشادية وعبد الحليم وغيرهم بحيث لم يكن يخلو فيلم واحد من الغناء والرقص الاستعراضى .. حتى مع رواد الواقعية فى بلادنا ، لأن ذلك كان أحد سمات العصر والصوت فى السينما المصرية .. والوجبة المسلية للجمهور بالكامل . فهل يا ترى ستضيف الألوان انطباعاً آخر للفيلم المصرى الذى تتشكل اتجاهاته بين متطلبات

السوق المحلى والسوق العربى وإن كان السوق العربى الغربى يتجه كثيراً إلى أوروبا وفرنسا بالذات .. ولكن للأسف لم تفعل الألوان تغيرا يذكر ، ولهذا بحث آخر ودراسة مفصلة أرجو أن نتمكن من نشرها يوما .

الدراسة العلمية

دولة فى مثل ثقل مصر التاريخى والحضارى والثقافى ، كانت تعنى دائما كما لاحظنا بأن يكون بها مدرسة لتعليم فنون الصورة المتحركة والثابتة (الفوتوغرافية) الجديدة ، وإن كان هذا لم يكن ببعيد عن رجل مثل رائد السينما المصرية (محمد بيومى) الذى أنشأ بالإسكندرية عام ١٩٣٢ أول معهدا أهليا لتعليم هذا الفن باسم المعهد المصرى للسينما وكان يعلم فن التصوير الفوتوغرافى والسينمائى بالإضافة إلى صناعة (الزنجغراف) وقد كان يمنح اثنين من الطلبة دراسة مجانية على حسب إعلاناته.

إلا أن الدولة فى سبق لكل دول المنطقة قد أعطت اهتمامها إلى تعلم المصريين التصوير الشمسى (كما يقال فى ذلك الزمن) فأنشأت شعبة لهذا الغرض فى (مدرسة الفنون والصنايع) فى حى الحمزاوى بالقاهرة ، وتمتد جذور هذه المدرسة إلى عهد الوالى محمد على حيث أنشأها من ضمن النهضة التعليمية الكبرى فى تعليم المصريين وأرسلهم فى بعثات إلى الخارج للنهوض بمصر كدولة عظيمة ، فكان طلاب هذه المدرسة يتخرجون صناعا مهرة فى صنع المدافع ومعدات القتال والزخارف والنجارة والنسيج والأحبار والأصباغ وتشكيل الحديد والصياغة [1] والزجاج المعشق بالرصاص وخلافه .

وفى عام ١٩٢٩ انتقلت المدرسة إلى منطقة الأورمان بالجيزة فى جزء من سراى أحد أبناء الخديوى اسماعيل وتولى عمادتها الإنجليزى (جون ايدنى) خلفاً للإنجليزى (وليم ستيوارت) وبإلغاء الامتيازات الأجنبية فى مصر بامتداد المد الوطنى ضد المحتل والأجانب المستغلين تولى عمادة المدرسة (محمد بك حسن الشربينى) من عام ١٩٣٣ كأول عميد مصرى (لمدرسة الفنون التطبيقية بالأورمان) ولقد عمل مع مجموعة من العاملين معه على تطوير أقسام المدرسة وزيادة مدة الدراسة بها والاستعانة بأكبر الخبرات المصرية لتمصير هيئة التدريس ، حيث أن هيئة التدريس كان أغلبها من الأجانب وهم :

فكان الألماني (ساكس) للتصويــر الشمســي

والألماني (هاري أشهيم) للحديــد الزخرفــي

والإنجليزي (أون) للزجـــاج

والإنجليزي (ألفريد بور) للصباغـــة

والإيطالي (لانزا) للحفــر علــى الخشــب

والإيطالي (تافاريللي) والروسي (أستولف للاكين) للنجارة

وبقدوم عام ١٩٣٩ تم تمصير جميع أعضاء هيئة التدريس حيث حل الأساتذة المصريون محل الأجانب . وبحلول عام ١٩٤١ تم تطوير الدراسة لتصبح دراستها عمليا وليتغير اسمها إلى (مدرسة الفنون التطبيقية العليا) ووضعت لائحة جديدة تتفق مع الهدف والاسم الجديد، وتقرر أن يقتصر القبول على الحاصلين على شهادة الدراسة الثانوية (عدة ثلاث سنوات دراسية) وكذا المنقولين إلى الفرقة الرابعة بالمدارس الصناعية الثانوية نظام الخمس سنوات مع اجتياز امتحان المسابقة أيضا . وأصبحت الدراسة خمس سنوات وحتى الآن وأصبح من عام ١٩٤٧ (شعبة التصوير الضوئي) دراسة عليا في (مدرسة الفنون التطبيقية العليا) .

ومن عام ١٩٥٠ تغير اسمها إلى (الكلية الملكية للفنون التطبيقية) وليصبح بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ (كلية الفنون التطبيقية) ولتصبح شعبة التصوير الضوئي تسمى شعبة التصوير الضوئي والسينمائي .. وبالتالي دراسة التصوير السينمائي وإن كان حسب ما لاحظت من المنهج أن التصوير السينمائي التسجيلي أكثر منه الروائي. وبالطبع كانت دراسة الإضاءة أحد الأسس الأساسية في دراسة التصوير الضوئي، ولكن لم أجد في دراسة هذه الفترة أي شئ ينبه إلى دراسة الضوء وتوزيعه في الفيلم السينمائي الروائي .. كما هو متبع في ذلك الوقت في الاستوديوهات السينمائية العملية .. وربما هذا سيوضح لي بعد ذلك لماذا لم تغذ كلية الفنون التطبيقية صناعة السينما بالكم المطلوب بالنسبة إلى النسبة الكبيرة من خريجيها وتاريخها القديم العريق . وتطور هذا القسم الآن ليصبح قسم التصوير الفوتوغرافي والسينمائي والتليفزيوني ، ولقد أمدت الكلية بافتتاح التليفزيون في مصر عام ١٩٦٠ العاملين به بشكل كبير بحيث كان تنظيم القوى العاملة يعين أغلب خريجي هذا القسم في التليفزيون . وتزودت الأفلام الروائية

على مدى هذا التاريخ بخمسة فقط من خريجي هذه الكلية يعملون في الفيلم الروائي وإن كان هناك عدد كبير يعملون في الأفلام التسجيلية سواء في السينما أو في التليفزيون .

وهذه نبذة سريعة لتاريخ هذه الكلية وأحب أن أضيف لزيادة الرؤية لهذا الصرح التعليمي الكبير في صناعة الصورة المرئية الفنية سواء كانت فوتوغرافية أو سينمائية أو تليفزيونية آخر منهج دراسي [٢] يدرس عام ١٩٩٧ ، وبعد سنة اعدادية تشمل الدراسة العاملة لكل الطلاب ثم يبدأ التخصص من السنة الأولى ولمدة أربع سنوات في قسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون ويدرس الطالب المواد الآتية في الأربعة سنوات والموجودة في الجدول من واقع أوراق الكلية .

قسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون

ويدخل في اختصاصه المواد الآتية :

مسلسل	رقم المقرر	رقم القسم	المقرر الدراسي
			المواد التخصصية الأساسية
١	١١٠١	٠١	أساسيات تصميم التصوير
٢	١١٠٢	٠١	تصوير الفوتوغرافيا (فني)
٣	١١٠٣	٠١	تصوير الفوتوغرافيا (أشخاص خارجي)
٤	٢١٠٤	٠١	تصوير الفوتوغرافيا (أشخاص داخلي)
٥	٣١٠٥	٠١	تصوير الفوتوغرافيا (تجاري خارجي)
٦	٤١٠٦	٠١	تصوير الفوتوغرافيا (تجاري داخلي)
٧	٣١٠٧	٠١	تصوير الفوتوغرافيا (علمي)
٨	٤١٠٨	٠١	تصوير الفوتوغرافيا (تعليمي)
٩	١١٠٩	٠١	تصوير الفوتوغرافيا (صحفي)
١٠	٢١١٠	٠١	تصوير الفوتوغرافيا (إعلامي)
١١	٢١١١	٠١	تصميم السينما (إعلامي)
١٢	٣١١٢	٠١	تصميم السينما (تسجيل داخلي)
١٣	٤١١٣	٠١	تصميم السينما (داخلي)
١٤	٣١١٤	٠١	تصميم السينما (علمي)
١٥	٤١١٥	٠١	تصميم السينما (تعليمي)
١٦	٢١١٦	٠١	تصميم السينما (رسوم متحركة)

١٧	٣١١٧	٠١	تصميم السينما (الإعلان التجارى)
١٨	٢١١٨	٠١	تصميم التليفزيون (إعلامى)
١٩	٣١١٩	٠١	تصميم التليفزيون (تسجيل داخلى)
٢٠	٤١٢٠	٠١	تصميم التليفزيون (داخلى)
٢١	٣١٢١	٠١	تصميم التليفزيون (علمى)
٢٢	٤١٢٢	٠١	تصميم التليفزيون (تعليمى)
٢٣	٣١٢٣	٠١	تصميم التليفزيون (رسوم متحركة)
٢٤	٤١٢٤	٠١	تصميم التليفزيون (الإعلان التجارى)
٢٥	١١٢٥	٠١	تكنولوجيا النظم الفوتوغرافية (فنى - أشخاص)
٢٦	١١٢٦	٠١	تكنولوجيا النظم الفوتوغرافية (صحفى ، إعلامى)
٢٧	٣١٢٧	٠١	تكنولوجيا النظم الفوتوغرافية (علمى - تعليمى)
٢٨	٤١٢٨	٠١	تكنولوجيا النظم الفوتوغرافية (تجارى)
٢٩	٢١٢٩	٠١	تكنولوجيا النظم السينمائية (إعلامى - تسجيلى)
٣٠	٣١٣٠	٠١	تكنولوجيا النظم السينمائية (علمى - تعليمى)
٣١	٤١٣١	٠١	تكنولوجيا النظم السينمائية (رسوم متحركة - تجارى)
٣٢	٢١٣٢	٠١	تكنولوجيا نظم التليفزيون (إعلامى - تسجيلى)
٣٣	٣١٣٣	٠١	تكنولوجيا نظم التليفزيون (علمى - تعليمى)
٣٤	٤١٣٤	٠١	تكنولوجيا نظم التليفزيون (رسوم متحركة - تجارى)
٣٥	١١٣٥	٠١	موصفات الأجهزة وخواص المواد (فوتوغرافيا)
٣٦	٢١٣٦	٠١	موصفات الأجهزة وخواص المواد (سينما)
٣٧	٢١٣٧	٠١	موصفات الأجهزة وخواص المواد (تليفزيون)
٣٨	١١٣٨	٠١	معمل الفوتوغرافيا (أبيض / أسود)
٣٩	٢١٣٩	٠١	معمل الفوتوغرافيا (ألوان)
٤٠	٤١٤٠	٠١	معمل السينما

٤١	٢١٤١	٠١	علوم الإضاءة
٤٢	٣١٤٢	٠١	قياسات حساسية
٤٣	٤١٤٣	٠١	نظريات اللون
٤٤	١١٤٤	٠١	تاريخ فوتوغرافيا
٤٥	١١٤٥	٠١	تاريخ سينما
٤٦	٢١٤٦	٠١	تاريخ تليفزيون
٤٧	٤١٤٧	٠١	اقتصاديات التصميم (فوتوغرافيا - سينما - تليفزيون)
٤٨	٤١٤٨	٠١	مشروع البكالوريوس
			المواد التخصصية التكميلية
٤٩	١٢٠١		قياسات ضوئية فوتومترى
٥٠	٢٢٠٢		قياسات ضوئية كونورمترى
٥١	٣٢٠٣		علوم الاتصال
٥٢	١٢٠٤		تذوق موسيقى
٥٣	٢٢٠٤		موسيقى الأفلام
٥٤	٤٢٠٦		مونتاج (سينما - تليفزيون)
٥٥	١٢٠٧		ديكور (سينما - تليفزيون)
٥٦	٢٢٠٧		ديكور (سينما - تليفزيون)
٥٧	٤٢٠٨		هندسة استوديوهات
٥٨	١٢٠٩		سيناريو وإخراج (سينما - تليفزيون)
٥٩	٢٢٠٩		سيناريو وإخراج (سينما - تليفزيون)
٦٠	٣٢١٠		إدارة إنتاج (فوتوغرافيا - سينما- تليفزيون)

وبنهاية الدراسة يمنح الطالب درجة البكالوريوس فى الفنون التطبيقية حسب شعبة التصوير (وفى الكلية حالياً ١٤ شعبة) وفى الكلية دراسات عليا بحيث يمكن أن يحصل الدارس على :

١) دبلوم الدراسات العليا فى الفنون التطبيقية (فى تخصصه)

٢) درجة الماجستير فى الفنون التطبيقية (فى تخصصه)

٣) درجة دكتوراه الفلسفة فى الفنون التطبيقية (فى تخصصه وهو التصوير)

وأصبحت الكلية فى تنظيمها الحديث تتبع جامعة حلوان .

كانت الحاجة قوية للغاية فى إنشاء معهد تخصصى أكثر لدراسة عناصر السينما وقد كان هذا أحد أهداف نقابة السينمائيين المحترفين لتعلم المصريين صناعة وفن السينما

وكانت بعثة (وديد سرى - سعد نديم - جلال صالح) أحد ثمار ضغط النقابة وقبها لترسل الدولة هؤلاء الشباب للدراسة بالخارج ... وبقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ أصبحت الحاجة إلى مثل هذه المعاهد الفنية وتعلم الفنون الراقية هدف أساسي من أهداف الثورة وخاصة تواجد عدداً من الضباط الأحرار المثقفين من ضمن تنظيم الثورة. وإن كانت الثورة قد بدأت بإصلاحات ضرورية في الحياة النيابية والاقتصادية والاجتماعية مثل حل الأحزاب والإصلاح الزراعي وتوزيع الأرض على الفلاحين المعدمين بعد مصادرتها من طبقة الإقطاعيين المستغلين مع ترك جزء من الأراضي لهم ، فإن صياغة بناء الإنسان المصرى من جديد علمياً وثقافياً كان من أهم ما تفكر فيه الثورة للحق بالعصر ومتطلبات التقدم والازدهار - حقاً لم يمهلنا الاستعمار الجديد والإمبريالية العالمية والتحالف الإستعمارى الوقت لذلك - ولكن رغم كل المعارك والأزمات التى خاضتها مصر ، كان هذا الهدف الثقافي أحد إنجازاتها العظيمة .. ومن يرى العاملين فى السينما الآن والتليفزيون يعلم مدى الرؤية الثاقبة للثورة المصرية في بناء جيل كامل من المثقفين الذى نهضوا بفنون البلاد كأحد ركائز بناء الإنسان المصرى ، ومع إنشاء وزارة متخصصة (للإرشاد والثقافة والإعلام) تغير اسمها تباعاً وانفصلت واتحدت حسب ميل وصراع وقوة الأشخاص ولكن ما يهمنى هو أن وزارة الثقافة برئاسة الدكتور ثروت عكاشة عملت بكل همة على إنشاء (أكاديمية الفنون) وبداخلها عدة معاهد. حقاً كان هناك من قبل معهد للموسيقى العربية أنشئ عام ١٩٢٩ وآخر للفنون المسرحية أنشئ عام ١٩٤٤ باسم (معهد التمثيل العربي) ولكن خطة الدولة كانت بناء صرح فنى قوى للفنون يعمل على تخريج دارس مثقف .. له تأثيره في الحياة الاجتماعية بعد ذلك .

أنشأت (أكاديمية الفنون) عام ١٩٦٩ لتضم المعاهد التى كانت تتبع وزارة الثقافة من قبل ، وبهدف الارتقاء بالفنون وإعداد المتخصصين فيها والعمل على توثيق الروابط الفنية مع الجهات المهتمة بالفنون بالبلاد العربية والعالم ، وافتتح المعهد العالى للسينما من ضمن معاهدها فى ٢٤ / ١٠ / ١٩٥٩ وضمت الأكاديمية المعاهد الآتية :

١) المعهد العالى للفنون المسرحية .

٢) المعهد العالى للسينما .

٣) المعهد العالى للباليه .

٤) المعهد العالى للموسيقى (الكونسرفتوار) .

٥) المعهد العالى للنقد الفني . دراسات عليا بعد البكالوريوس .

٦) المعهد العالى للفنون الشعبية (الفلكلور) . دراسات عليا بعد البكالوريوس .

٧) المعهد العالى للموسيقى العربية .

ولقد بدأ المعهد العالى للسينما وبه التخصصات الآتية : (أنظر صورة رقم ٩٩)

١ - الإخراج السينمائى .

٢ - التصوير السينمائى .

٣ - الإنتاج السينمائى .

٤ - الديكور السينمائى .

٥ - السيناريو .

٦ - المونتاج .

٧ - الصوت .

٨ - الماكياج السينمائى .

٩ - التمثيل السينمائى .

ثم تم إلغاء قسم الماكياج والتمثيل عام ١٩٦٧ وانضمامهم إلى تخصصات المعهد العالى للفنون المسرحية ، على أن يدرس طلاب قسم التصوير السينمائى مقرراً فى الماكياج السينمائى . وتخرج أول دفعة من المعهد عام ١٩٦٣ . ولقد توالى على عمادة المعهد السادة الأساتذة :

١. المخرج محمد كريم	من ١٩٥٩	إلى ١٩٦٢.
٢. المخرج أحمد بدرخان	من ١٩٦٢	إلى ١٩٦٣.
٣. المخرج جمال مدكور	من ١٩٦٣	إلى ١٩٦٤.
٤. المهندس حسن فهمى	من ١٩٦٤	إلى ١٩٦٦.
٥. الأستاذ عبد السلام موسى	من ١٩٦٦	إلى ١٩٦٧.
٦. الأستاذ أحمد الحضرى	من ١٩٦٧	إلى ١٩٦٨.
٧. الأستاذ موسى حقى	من ١٩٦٨	إلى ١٩٧٠.
٨. المخرج محمد بسيونى	١٩٧٢	

٩. المخرج جمال مدكور ١٩٧٢.

١٠. الأستاذ موسى حقى من ١٩٧٣ إلى ١٩٧٥.

١١. المخرج محمود الشريف من ١٩٧٥ إلى ١٩٨٠.

١٢. الأستاذ أحمد الميني من ١٩٨٠ إلى ١٩٨٤

١٣. أ. د. مصطفى محمد على من ١٩٨٤ إلى ١٩٩٠. وأول عميد من أبناء المعهد (تصوير).

١٤. أ. د. شوقى على محمد من ١٩٩٠ إلى ١٩٩٦. من أبناء المعهد (تصوير).

١٥. أ. د. مختار عبد الجواد من ١٩٩٦ — من أبناء المعهد (ديكور).

وتمنح الأكاديمية لطالب المعهد العالى للسينما درجة البكالوريوس فى التخصص بعد دراسة لمدة أربع سنوات ينجح بها الطالب بدرجات (مقبول - جيد - جيد جداً - ممتاز) وتوجد دراسات عليا فى التخصصات المختلفة، نظامها أن يسجل الطالب ماجستير تمهيدى لمدة (سنتين) بعد ذلك تسجل رسالة الماجستير فى أحد فنون السينما، ولا يقبل الطالب الحاصل على أقل من جيد فى التقدير العام وجيد جدا فى مادة التخصص فى شهادة البكالوريوس التخصص ويمكن للحاصل على الماجستير أن يتقدم لتسجيل درجة الدكتوراه ولا تناقش قبل سنتين فى فرع متخصص من فروع فن السينما ويتخلل السنتين سنة دراسية بالمعهد.

وتشمل هذه الدراسة حلقة تخصص مع الأستاذ المشرف على الرسالة ومجموعة الأساتذة من المعهد فى السينما وتكاملية الفنون لمدة فصلين دراسيين بواقع ساعة أسبوعياً. وينضم لموضوع البحث فى حلقة أكثر تخصصاً بواقع أربع ساعات أسبوعياً الأستاذ المشرف على رسالة الدكتوراه. وبعد مناقشة الرسالة يمنح الطالب الدرجة أو لا يمنحها حسب قيمة رسالته.

ويتكون منهج الطالب المنتظم بعد حصوله على شهادة إتمام الثانوية العامة بدرجة لا تقل عن ٥٥ ٪ والتحاقه بالمعهد بعد اجتيازه للامتحانات والورش الفنية التى تكشف عن مكنون فنه المستقبلى.

بعد الالتحاق (٣) يدرس الطالب المواد حسب آخر منهج عام ١٩٩٧.

السنة : الأولى **الفصل الدراسى : الأول**

المقررات الدراسية	عدد الساعات أسبوعيا	نوعية الامتحان	الدرجة النهائية	رقم المقرر وفقا لتوصيف المنهج	ملاحظات
تصوير *	٨	تحريرى/شفهى / عملى	٢٠٠		- مقرر منتهى
أساسيات سينما	٨	تحريرى/شفهى	١٥٠		- مقرر منتهى
تاريخ سينما عالمية	٢	تحريرى	١٥٠		- مقرر منتهى
مدخل تذوق سينمائى	٤	تحريرى/شفهى	١٠٠		- مقرر منتهى
تاريخ وتذوق موسيقى	٢	تحريرى/شفهى	٥٠	(م-١)	
اتجاهات علم النفس	٤	تحريرى	٥٠		- مقرر منتهى
اللغة الأجنبية	٢	تحريرى	٥٠	(م-١)	
اللغة العربية	٢	تحريرى	٥٠	(م-١)	

* يتضمن منهج "تصوير" التدريبات العملية المتوازية

السنة : الأولى **الفصل الدراسى : الثانى**

المقررات الدراسية	عدد الساعات أسبوعيا	نوعية الامتحان	الدرجة النهائية	رقم المقرر وفقا لتوصيف المنهج	ملاحظات
تصوير *	٨	عملى	٢٠٠		- مقرر منتهى
أساسيات تليفزيون	٤	تحريرى / شفهى	١٥٠		- مقرر منتهى
تاريخ سينما عربية	٢	تحريرى	١٥٠		- مقرر منتهى
تذوق سينمائى	٤	تحريرى/ شفهى	١٠٠	(م-١)	
تاريخ وتذوق موسيقى	٢	تحريرى/ شفهى	٥٠	(م-٢)	
تاريخ وتذوق فن تشكيلى	٢	تحريرى/ شفهى	٥٠	(م-١)	
دراما	٢	تحريرى	٥٠	(م-١)	

فولكلور	٢	تحريرى	٥٠	(م-١)	- مقرر منتهى
نظرية الأدب	٤	تحريرى	٥٠		- مقرر منتهى
اللغة الأجنبية	٢	تحريرى	٥٠	(م-١)	
اللغة العربية	٢	تحريرى	٥٠	(م-١)	

* يتضمن منهج "تصوير" التدريبات العملية المشتركة.

السنة : الثانية **الفصل الدراسى : الأول**

المقررات الدراسية	عدد الساعات أسبوعيا	نوعية الامتحان	الدرجة النهائية	رقم المقرر وفقا لتوصيف المنهج	ملاحظات
إضاءة	٦	تحريرى / شفهى / عملى	٢٠٠	(م-١)	
تكنيك الكاميرا	٨	شفهى / عملى	١٥٠		- مقرر منتهى
تكوين فوتو	٤	شفهى / عملى	١٠٠		- مقرر منتهى
أسس تصوير ملون	٣	تحريرى / شفهى /عملى	١٠٠		- مقرر منتهى
حرفية سيناريو	٢	تحريرى / شفهى	١٠٠	(م-١)	
حرفية إخراج تليفزيونى	٤	تحريرى / شفهى / عملى	١٠٠		- مقرر منتهى
سينما تسجيلية	٢	تحريرى / شفهى	١٠٠	(م-١)	
تذوق سينمائى	٤	تحريرى / شفهى	١٠٠	(م-١)	
تاريخ وتذوق موسيقى	٢	تحريرى / شفهى	٥٠	(م-٣)	- مقرر منتهى
تاريخ وتذوق فن تشكيلى	٢	تحريرى / شفهى	٥٠	(م-٢)	
دراما	٢	تحريرى	٥٠	(م-٢)	
علم اتصال	٤	تحريرى	٥٠		- مقرر منتهى
اللغة الأجنبية	٢	تحريرى	٥٠	(م-٣)	
اللغة العربية	٢	تحريرى	٥٠	(م-٢)	

* يتضمن منهج "تصوير" التدريبات العملية المشتركة

السنة : الثانية **الفصل الدراسى : الثانى**

المقررات الدراسية	عدد الساعات أسبوعيا	نوعية الامتحان	الدرجة النهائية	رقم المقرر وفقا لتوصيف المنهج	ملاحظات
إضاءة	٦	شفهى / عملى	٢٠٠	(م-٢)	
تصوير فيديو *	٦	تحريرى / شفهى / عملى	١٥٠	(م-١)	
دراسات معملية	٤	تحريرى/ شفهى / عملى	١٠٠	(م-١)	
حيل سينمائية	٣	تحريرى/ شفهى / عملى	١٠٠	(م-١)	
تكوين فيلمى	٢	تحريرى / شفهى	١٠٠	(م-١)	
سينما تسجيلية	٢	عملى	١٠٠	(م-٣)	- مقرر منتهى
حرفية إخراج سينمائى	٢	تحريرى / شفهى / عملى	١٠٠		- مقرر منتهى
تذوق سينمائى	٤	تحريرى / شفهى	١٠٠	(م-٢)	- مقرر منتهى
تذوق موسيقى	٢	شفهى	٥٠		- مقرر منتهى
تاريخ وتذوق فن تشكيلى	٢	تحريرى / شفهى	٥٠	(م-٣)	- مقرر منتهى
دراما	٢	تحريرى	٥٠	(م-٣)	
اتجاهات الفكر الفلسفى	٢	تحريرى	٥٠		- مقرر منتهى
اللغة الأجنبية	٢	تحريرى	٥٠	(م-٤)	
اللغة العربية	٢	تحريرى	٥٠	(م-٤)	

* يتضمن مقرر "تصوير الفيديو" التدريبات العملية المشتركة.

السنة : الثالثة

الفصل الدراسى : الأول

المقررات الدراسية	عدد الساعات أسبوعيا	نوعية الامتحان	الدرجة النهائية	رقم المقرر وفقا لتوصيف المنهج	ملاحظات
إضاءة	٦	تحريرى / شفهى / عملى	٢٠٠	(م-٢)	
تصوير سينمائى	٦	تحريرى / شفهى	١٥٠	(م-١)	
حيل سينمائية	٤	تحريرى / شفهى / عملى	١٠٠	(م-٢)	
تكوين الصورة السينمائية	٣	تحريرى / شفهى / عملى	١٠٠	(م-٢)	- مقرر منتهى
تعبير بصرى	٤	تحريرى / شفهى / عملى	١٠٠		- مقرر منتهى
مونتاج سينمائى	٢	تحريرى / شفهى / عملى	١٠٠		- مقرر منتهى
موسيقى أفلام	٢	شفهى / عملى	٥٠	(م-١)	
اتجاهات علم الجمال	٢	تحريرى	٥٠		- مقرر منتهى
مناهج البحث	٤	تحريرى	٥٠		- مقرر منتهى
دراما	٢	تحريرى	٥٠	(م-٤)	
اللغة الأجنبية	٢	تحريرى	٥٠	(م-٥)	
اللغة العربية	٣	تحريرى	٥٠	(م-٥)	يترك طالب قسم التصوير فى تنفيذ مشروع طالب قسم الإخراج فى الفصل الدراسى الثانى

السنة : الثالثة

الفصل الدراسى : الثانى

المقررات الدراسية	عدد الساعات أسبوعيا	نوعية الامتحان	الدرجة النهائية	رقم المقرر وفقا لتوصيف المنهج	ملاحظات
إضاءة	٦	شفهى/ علمى	٢٠٠	(م-٤)	
تصوير فيديو	٨	تحريرى / شفهى / عملى	١٥٠	(م-٢)	
تصوير سينمائى	٦	شفهى / عملى	١٥٠	(م-٢)	
معمل سينمائى	٤	تحريرى/شفهى/ عملى	١٠٠	(م-٢)	
حيل سينمائية	٤	شفهى / عملى	١٠٠	(م-٣)	
تحليل سيناريو	٤	تحريرى / شفهى / عملى	١٠٠		- مقرر منتهى
علم جمال السينما	٢	تحريرى / شفهى	١٠٠		- مقرر منتهى
كمبيوتر تخصصى	٢	تحريرى / شفهى / عملى	٥٠	(م-١)	
موسيقى أفلام	٢	شفهى / عملى	٥٠	(م-٢)	- مقرر منتهى
دراما	٢	تحريرى	٥٠	(م-٥)	- مقرر منتهى
اللغة الأجنبية	٢	تحريرى	٥٠	(م-٦)	
اللغة العربية	٢	تحريرى	٥٠	(م-٦)	
تنفيذ المشروع	٦	عملى	٤٠٠		ينفذ طالب قسم التصوير تخصصه فى مشروع طالب قسم الإخراج

السنة : الرابعة — الفصل الدراسى : الأول

المقررات الدراسية	عدد الساعات أسبوعيا	نوعية الامتحان	الدرجة النهائية	رقم المقرر وفقا لتوصيف المنهج	ملاحظات
إضاءة	٦	شفهى / علمى	٢٠٠	(م-٥)	
تصوير سينمائى	٨	عملى	١٥٠	(م-٣)	
حيل سينمائية وتليفزيونية	٤	شفهى / عملى / علمى	١٠٠	(م-٤)	
معمل سينمائى	٤	تحريرى / شفهى / عملى	١٠٠	(م-٣)	
ماكياج	٤	عملى	١٠٠		- مقرر منتهى
كمبيوتر تخصصى	٢	تحريرى/شفهى/ عملى	٥٠	(م-٢)	
اللغة الأجنبية	٢	تحريرى	٥٠	(م-٧)	- مقرر منتهى
اللغة العربية	٢	تحريرى	٥٠	(م-٧)	- مقرر منتهى يشترك طالب قسم التصوير فى تنفيذ مشروع طالب قسم الإخراج فى الفصل الدراسى الثانى
			٥٠	(م-٦)	
		تحريرى	٥٠	(م-٦)	
		عملى	٤٠٠		

السنة : الرابعة — الفصل الدراسى : الثانى

المقررات الدراسية	عدد الساعات أسبوعيا	نوعية الامتحان	الدرجة النهائية	رقم المقرر وفقا لتوصيف المنهج	ملاحظات
إضاءة	٦	شفهى/عملى	٢٠٠	(م-٦)	
تصوير فيديو	٨	شفهى/عملى	١٥٠	(م-٢)	
حيل سينمائية وتليفزيونية	٤	شفهى/عملى	١٠٠	(م-٥)	
معمل سينمائى	٤	شفهى/عملى	١٠٠	(م-٤)	
تنفيذ المشروع	٦	عملى	٤٠٠		ينفذ طالب قسم التصوير تخصصه فى مشروع طالب قسم الإخراج

القاهرة عاصمة السينما العربية

بعد الانتصارات السياسية التى حققتها مصر بعد ثورة يوليو ٥٢ وحرب ١٩٥٦ والوحدة مع سوريا ١٩٥٨ والمد التحررى الذى امتد لكل البلاد العربية من سياسة الزعيم الراحل جمال عبد الناصر، وافتتاح محطة التليفزيون المصرية فى يوليو ١٩٦٠ أصبحت القاهرة بحق عاصمة للفن العربى المصرى وأصبحت السينما من أهم هذه الفنون انتشارا وأهمية ، ولقد أنشئت وزارة للإرشاد والثقافة ورأسها الأستاذ فتحى رضوان والدكتور ثروت عكاشة والدكتور عبد القادر حاتم فى أزمنة مختلفة لكنهم عملوا جميعاً على إرساء البنية الأساسية لإقامة صرح ثقافى كبير تكون القاهرة حجر الزاوية به ، ولقد اهتمت الدولة من البداية بفن السينما فأنشأت مصلحة الفنون ثم مؤسسة دعم السينما والمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ونظمت المهرجانات المحلية لتشجيع فنانى السينما من مبدعين وحرفيين ثم أقامت لأول مرة عام ١٩٦٠ المهرجان الثانى العالمى للسينما الأفريقية الآسيوية على أرض مصر

(الصورة رقم ١٠٠) وتوالت بعد ذلك جميع الأنشطة التى تخدم ترويج الثقافة الحقة وإن كان كم الأقوال والأحلام كبيراً جداً عن المحقق فى الحقيقة .. وكانت الأسباب المادية والاقتصادية التى مرت بها مصر فى تلك المرحلة من العوامل المعيقة لتطور اقتصاديات السينما وبناء دور العرض الفنى هى أحد الأسباب الفعالة بقوة فى تقويض صناعة السينما فى مصر .. ولقد أصبحت القاهرة بمعاهدها الفنية بابا مفتوح لكل الطلبة العرب الوافدين إليها وبدون مصاريف مثل المصريين تماماً .

تنظيم وتأميم صناعة السينما

شكلت الثورة منذ البداية نظامها على ثلاثة محاور أساسية هى سياسية فى التحرر والاستقلال الوطنى واقتصادية فى بناء اقتصاد وطنى حر يعطى مصلحة الوطن والمواطن الاعتبار الأول وثقافية فى بناء الإنسان العربى المصرى بشكل سليم . فإنشاء المعاهد والمؤسسات التى تعمل على ذلك .

ولقد بدأت من البداية فى عام ١٩٥٤ بإنشاء (مصلحة الفنون) لترعى جميع الفنون فى إدارات متخصصة ومنها إدارة السينما ، ولقد رأس المصلحة الكاتب الكبير يحيى حقى وقتها وكان تشرف عليها وزارة الإرشاد ووزيرها فتحى رضوان . ثم مع مشاكل السينما المتزايدة بالذات فى التوزيع والخامات والضرائب وخلافه وجدت الحكومة إنشاء (مؤسسة دعم السينما) عام ١٩٥٧ ومن اسمها نلاحظ أنها جهاز أنشئ للعمل على حل مشاكل السينما ودعمها بكل الطرق الممكنة – ولا ننسى أن الزعيم الخالد جمال عبد الناصر كان يهوى مشاهدة الأفلام بكثرة والتصوير السينمائى مقاس ٨ مللى و ١٦ مللى وله عدة صور وهو يمارس هذه الهواية – (أنظر صورة رقم ١٠١)

وفى مقدمة أهداف الثورة الآتى :

١ – دعم السينما فى مصر وذلك بدعم المستوى الفنى والمهنى لها .

٢ – تشجيع عرض الأفلام المصرية فى داخل البلاد وخارجها .

٣ – إقراض المشتغلين بالسينما وضمانهم لدى دور الائتمان ، وذلك لتمكينهم من توجيه إنتاجهم بما يتمشى مع السياسة التخطيطية للدولة .

٤ – المساهمة فى رفع المستوى الفنى والمهنى للسينما بمختلف الوسائل .

٥ – إيفاد بعثات طويلة وقصيرة الأجل لدراسة السينما .

٦ – منح جوائز تشجيعية للإنتاج السينمائى .

ورغم هذه الجهود فإن مواجهة الإنتاج المرتجل لم ينحصر .

وفى عام ١٩٥٨ أنشئت وزارة الثقافة كوزارة خاصة بدعم الإبداعات الثقافية ورعايتها فى جميع الفنون ، والسينما منها فى الصدارة كرؤية تعرف جيداً فى العالم العربى والشرقى معاً ، وواكب ذلك عام ١٩٥٩ افتتاح المعهد العالى للسينما كما علمنا مسبقاً وتنظيم المسابقات والجوائز للأفلام الجيدة ، ومنح مكافآت مالية مجزية لكل فنانين السينما من ممثلين ومخرجين ومصورين ومونتيرين وديكور وخلافه .

إلا أن الدولة فى اتجاهها إلى النظام الاشتراكى وجدت عليها لزاماً تأميم صناعة السينما لأن هذا الفن كان يعانى تعثرات كثيرة ثم هو فن مؤثر فى تشكيل وجدان وفكر الشعب والمنطقة العربية بالكامل . ففى عام ١٩٦٢ صدرت قوانين التأميم المشهورة مع باقى التأميمات للصناعات المختلفة حسب الفكر الاشتراكى بأن مؤسسات الإنتاج تصبح مملوكة للدولة ، وفى عام ١٩٦٣ أنشأ القطاع العام السينمائى وشركة (فيلمنتاج) ويرأسها المخرج الكبير صلاح أبو سيف . ثم تلا ذلك إنشاء شركة (القاهرة للإنتاج السينمائى) ويرأسها جمال الليثى أحد الضباط الأحرار الذى انخرط فى سلك العمل فى الإنتاج السينمائى .

كان لدور القطاع العام فى السينما إنجازاته الكبيرة وفى نفس الوقت مع مرور السنين عقباته الكبيرة ويمكن وضع النقاط فوق الحروف ، الآن بعد هذه السنين من النجاح والفشل وفى صيحة أخيرة الآن للمحافظة على وسائل إبداع السينما ملكاً للشعب فى إدارة واعية بعيدة عن الأهواء الشخصية والشعارات البراقة .

أهم إنجازات القطاع العام السينمائي :

* إنتاج نوعية من الأفلام لا يمكن إنتاجها أيام القطاع الخاص مثل أفلام !! ثورة اليمن / الحرام / الجبل / الأرض / ميرامار / الناس اللي تحت / القاهرة ٣٠ / السيد البلطي / الاختيار / المومياء / أغنية على الممر / ظلال على الجانب الآخر / الحاجز / المستحيل وخلافه وهذه كأمثلة وليس حصراً .

* الالتزام بعمل خريجي المعاهد الفنية وبالذات الجيل الجديد من السينمائيين في جميع فروع الإبداعات السينمائية ، ولقد أثبتوا كفاءة ورؤية مختلفة بكل المقاييس عن الرؤية السائدة والمسيطرة على فكر السينما المصرية لسنوات . وإن كان هذا تطور وليس إدانة للسينمائيين العظام الذين تعلمنا منهم .

* تجديد المعدات والاستوديوهات والمعامل بشكل دوري وإنشاء الاستوديوهات الجديدة

* توحيد الخامات التي تعمل بها السينما المصرية وإحضارها بدون وسيط (بدون سمسرة).

* فتح أسواق جديدة للفيلم المصري (بعد سيطرة الموزع الخارجي المستغل والسارق لحقوقنا بالكامل)

* العمل على نشر التوزيع الداخلي والخارجي للفيلم المصري .

* تهيئة الظروف المناسبة والجيدة للعمل السينمائي في جو من الإبداع الحقيقي بدون ضغوط وبهدف الارتقاء بالثقافة والذوق العام .

* إنشاء دور العرض الجديدة لأنها الحل الأمثل لتغطية الفيلم المصري اقتصاديا من الداخل .

* الاهتمام بإنتاج الأفلام الثقافية (التسجيلية) ، وإنشاء جهاز متخصص في ذلك (المركز القومي للأفلام التسجيلية) .

وإن كانت كلها أهداف نبيلة إلا أن التخبط والارتجال والسرقات قد جعلت من القطاع العام في السينما المصرية عقبة أكثر منه طريق إلى الارتقاء بالصناعة والفن بالرغم من الإنجازات الكبيرة الكثيرة والتي تلخصت في خلق جيل جديد وإبداعات سينمائية مختلفة .

الهجرة إلى بيروت

بالرغم من النجاح الذي حققه القطاع العام في الإنتاج السينمائي وعمل الكثيرين وبداية انطلاق شباب خريجي معهد السينما في الأفلام التي ينتجها القطاع، إلا أن عوامل شتى ومعاول هدم كثيرة ليس هنا مجالها بدأت تنخر كالسوس في البناء الضخم التي صنعته الدولة لصناعة السينما . وفي فترة رئاسة الدكتور عبد الرازق حسن لقطاع العام السينمائي سافر كثير من السينمائيين مخرجين ومصورين ومونتيريت وممثلين إلى بيروت للعمل هناك في أحضان المنتجين والموزعين اللبنانيين في محاولة لصناعة السينما المصرية المهاجرة إلى لبنان . وكانت الفكرة المطروحة بأن تكون لبنان بديلا لمصر في إنتاج الأفلام العربية وخاصة بالانكسارات المتوالية التي حدثت لمصر بعد حركة انفصال سوريا عن الوحدة مع مصر ودخول مصر بجيش اليمن في حركة التحرر بثورة اليمن ضد التخلف وتعضيدها للمقاومة المسلحة للجنوب اليمني (عدن) ضد الإنجليز ثم نكسة الخامس من يونيو ١٩٦٧ ، فبان كل القوى الاستعمارية التقليدية والمستحدثة وجدت نفسها في مواجهة مع الحكم التحرري للحكومة المصرية وبالتالي توالت المؤامرات والحروب ضد مصر لكسر شوكتها وعدم النهوض بنفسها ومنطقتها العربية – راجع مقدمة الكتاب – وكان التاريخ يعيد نفسه ولكن بظروف أكثر تشابكاً وتعقيداً .

ولم تنجح السينما البديلة في لبنان عن محبة الفيلم المصري بالرغم من عمل فنيين مصريين بها . وكانت سينما مشوهة في مجملها بدون رأس ، لأن في مصر الرأس والجسد والحياة واللهجة المصرية المحببة لكل شعوب المنطقة العربية .. رجعت الطيور المهاجرة إلى بلادها مرة أخرى بكل الحب ، واستمر العطاء .. وبين أنظمة كثيرة تطعمها الحكومة للنهوض بالسينما ولكن بدون تنفيذ ... وربما أهمها دور العرض التي تقلصت بشكل كبير وقرأنا مراراً من أكثر من وزير عن المشاريع الوهمية لبناء دور العرض حتى أن أحدهم صرح عن مشروع سينما ٢٠٠٠ (ألفين) دار عرض في كل مصر – تصدق– ولم يبن في عصره دار عرض واحدة .. إن دور العرض بالنسبة للفيلم المصري هي الحل والروح لرواجه .. فلا يمكن أن يكون حوالي ٦٢ مليون نسمة ودور العرض بهذا العدد المزري .. كيف ننتج سلعة بدون منافذ توزيع ؟ وستستمر المشكلة إلى النهاية مادمنا لا نبني دور العرض ، وهي مشكلة بالمناسبة مستمرة عن الثلاثينات حين لم يجد

الفيلم المصرى الوليد [٤] دور عرض يعرض بها ، لأن أغلب دور العرض يملكها أجانب وتفضل عرض الإنتاج السينمائى المستورد عن المصرى .

وبالرغم من وجود غرفة صناعة السينما كعضو فى اتحاد الصناعات المصرية والنقابات الفنية ووزارة الثقافة وشركة دور العرض التابعة حالياً لما يسمى (الشركة القابضة) التى تعانى من شئ آخر يسمى (خصخصة) ولا أحد يفهم شيئاً .. ويبقى السؤال .. هل فن وفكر وعطاء السينما المصرية سيستمر ويعرض أم يتقلص ليبقى تاريخاً باحتكار الدولة لوسائل إنتاج الأفلام ؟؟!!

الأفلام الملونة تفرض وجودها

تعددت الأنظمة الملونة للشريط الفيلمى فى العالم وكما عرفنا أن استوديو نحاس استعان بمصور فرنسى لتصوير فيلم (بابا عريس) عام ١٩٥٠ ولم يكن تاريخ المصورين المصريين المتوارث أصلاً من إبداعات الرواد العمالقة والموجودين على الساحة .. إلا تراث متوارث أبيض وأسود بكل معنى الكلمة .. الصورة بكل إتقانها وتنغمها هى مزيج بين الأبيض والأسود ودرجات من اللون الرمادى .. كانت أفلام الأبيض والأسود تنجح ويستحب أن يكون التباين فيها واضحا لطبيعة التعرف على هذه الألوان وفصلها عن الكتل والأشخاص . وكان استعمال الإضاءة الخلفية الفاصلة من أهم طرق التجسيم للأفلام المصرية .. من هذه المدرسة العظيمة وجد أغلب مصورينا الكبار . ماذا يا ترى تم بعد دخول هذا الوافد الجديد الألوان ! ولقد لاحظنا النقد فى الفصل السابق لألوان فيلم (دليلة) وفيلم (أرض الأحلام) وكما أن كل جديد له رهبة فإن كل جديد له تحب وإقدام وهذا ما حدث مع مصورينا ، بحيث يمكن أن نضع أربعة طرق اتبعوها لمواجهة هذا التحدى :

١ – طريق التجربة والخطأ والصواب .

٢ – من لهم تجارب بسيطة .

٣ – الدراسة الذاتية .

٤ – الدراسة الأكاديمية .

وفى أحيان كثيرة تتشابك أكثر من طريقة فى إكساب المصور المصرى الخبرة المرجوة فى التصوير بالألوان .

١ – طريق التجربة والخطأ والصواب :

أغلب من صور ألوان فى هذه المرحلة مروا فى هذا الطريق ، وإن كان استعمال مقياس الضوء يحدد كمية وفتحة الإضاءة المستخدمة إلا أن المشكلة السائدة أيامها كانت تتلخص فى أن الأفلام الملونة بطيئة للغاية وتحتاج إلى كم كبير من الإضاءة – مثل بدايات الأفلام عند اختراع السينما- ثانيا أغلب المصورين يعملون بنفس طريقة التباين عالى الدرجات كما يحدث فى الأبيض والأسود والألوان عكس ذلك تماما لأنها درجات من التصوع بين الألوان وتشبعاتها وبالتالى تحتاج إلى استعمال إضاءة أقل تباينا وتميل أكثر إلى الإضاءة المنتشرة لإظهار جمال الألوان وتشبعاتها – ثالثا التناسق اللونى والهارمونى (Harmony) وما يليق ويصلح على بعض أو يتنافر ويتباعد و درجات الألوان الباردة والساخنة وما إلى ذلك .. بحيث يحدث هذا التمازج اللونى فى اللقطة والمشهد . وأخيرا عدم الحاجة الكبيرة إلى استعمال الإضاءة الخلفية بهذا الشكل المكثف مثل الأبيض والأسود لأن الألوان تفصل نفسها ذاتيا من درجات تصوع وأنواع ألوانها تقدما أو تأخرا فى الكادر السينمائى ، كل هذه المشاكل وجدت على الساحة مع مصورينا وكان يتطلب منهم جهدا شديدا حتى يستخلصوا الحقائق والتجارب من ممارستهم الذاتية ، زد على ذلك طبيعة الخروج الضوئى للمبات ودرجة حرارة لونها (Colout Temperature) وهو لم يكن موجودا أصلا فى الأبيض والأسود ، فمن المعروف أن الأفلام الملونة تصنع لتشعر بدرجة حرارة لون معين مصنع لها الفيلم بحيث تكون الصبغات ذات ألوان مطلوبة وعندما تتغير درجات حرارة اللون (بالمفهوم العلمى للألوان) تتغير بالتالى أى ألوان على الفيلم وتظهر الصبغات اللونية المغايرة (Colour Cast) التى يتطلب طرحها مرة أخرى أثناء الطبع ولكن إلى حد معين . زد على ذلك سمك فيلم الألوان عن الأبيض والأسود وما يتطلبه من عناية خاصة للعاملين المساعدين مع مدير التصوير .

٢ – من لهم تجارب بسيطة :(٥)

كـان البعض قـد احتك فـى تصويـر بعـض الجرائـد السـينمائية الملونـة بوكـالات أخبار عالميـة وإن كـانت الألـوان هنـا (ريفرسـال) علـى فيلـم واحـد إلا أنها تعطـى فكـرة عـن طـرق تصويرهـا ومعالجاتهـا .

٣ – الدراسة الذاتية :(٦)

ولقـد عمـل بعـض مصورينـا علـى تثقيـف أنفسـهم بترجمـة كتـب ونشـرات الأفـلام التـى ترسـلها شـركات كـوداك وأجفـا وفراتيـا ومـن خـلال قراءاتهـم واسـتيعابهم وتجـاربهم استخلصوا الحقـائق الجديـدة ، بـل أن بعـض الأفـلام الملونـة العالميـة التـى صـورت فـى مصـر مثـل (عبـد الله الكبيـر) و (الوصايـا العشـر) عمـل فيهـا مصـورون مصريـون واكتسـبوا خـبرة كبـيرة جـدا مـع الاحتكـاك بـالمصورين الأمريكـان فقـد عمـل مدير التصويـر عبد العزيـز فهمـى فـى فيلـم (عبـد الله الكبـير) مـن تصويـر (لى جـارمز) واكتسـب خـبرة كبـيرة فـى التصويـر بالألوان من خلال معايشته وتسـجيل كـل مـا يـراه بمعاونـة أخيـه محمـود فهمـى (٧)

٤ – الدراسة الأكاديمية :

وهـى لم تتوافـر إلا لمدير التصويـر وحيـد سـرى فـى جامعـة كاليفورنيـا فـى بعثـة النقابـة، وبالتـالى كـان التطبيـق النظـرى علـى الأفـلام التـى صورهـا بسـهولة ويسـر .

والجدول التالى يبين أهم الأفلام الملونة التى أدارهـا المصـورون المصريـون ويتبعـون فيهـا هذه المبادىء من فيلم (دليلة) عام ١٩٥٦ حتى فيلم (الأرض) عـام ١٩٧٠ .(٨)

السنة	اسم الفيلم	مدير التصوير	نوع الفيلم	المعمل
١٩٥٦	دليلة	وحيد فريد	إيستمان كوداك	رانك فيلهام لندن
١٩٥٧	أرض الأحلام	وحيد سرى	" "	" " "
"	رد قلبى	وحيد فريد	" "	" " "
"	لا أنام	عبد الحليم نصر، محمود نصر	" "	" " "
١٩٥٨	خالد بن الوليد	وحيد سرى	" "	" " "
١٩٦٠	قيس وليلى	" "	" "	" " "
١٩٦١	وا إسلاماه	وحيد فريد	" "	" " "
١٩٦٢	أجازة نصف السنة	عبد العزيز فهمى	" "	" " "
١٩٦٢	أنا وعبده الحامولى	إبراهيم عادل	أجفا كولور	جيفا ألمانيا ش
١٩٦٣	أميرة العرب	إبراهيم عادل	" "	" " "
١٩٦٣	الأيدى الناعمة	وحيد سرى	إيستمان كوداك	رانك فيلهام لندن
١٩٦٣	الحقيقة العارية	عبد العزيز فهمى	" "	" " "
١٩٦٣	رابعة العدوية	إبراهيم عادل	أجفا كولور	جيفا ألمانيا ش
١٩٦٣	شفيقة القبطية	عبد الحليم نصر	" "	" " "
١٩٦٣	صاحب الجلالة	محمود نصر	" "	" " "
١٩٦٣	عروس النيل	على حسن	إيستمان كوداك	استوديو مصر
١٩٦٣	الناصر صلاح الدين	وحيد سرى	" "	رانك فيلهام لندن
١٩٦٤	بنت عنتر	وحيد فريد		
١٩٩٦٤	هجرة الرسول	إبراهيم عادل	أجفا كولور	أستوديو مصر
١٩٦٥	المماليك	عبد الحليم نصر	إيستمان كوداك	رانك فيلهام لندن
١٩٦٥	الرهبة	مصطفى حسن	أجفا كولور	أستوديو مصر
١٩٦٥	فجر يوم جديد	عبد العزيز فهمى	" "	" "
١٩٦٦	ثورة اليمن	عبد الحليم نصر	" "	" "
١٩٦٦	فارس بنى حمدان	وحيد فريد		
١٩٦٦	حكاية السلطان	مصطفى حسن	أجفا كولور	أستوديو مصر
١٩٦٦	صغيرة على الحب	وحيد سرى	أجفا كولور	ستوديو مصر

١٩٦٦	القاهرة ٣٠ (فصل ألوان)	وحيد فريد	" "	" "
١٩٦٧	غرام في الكرنك	عبد الحليم نصر	إيستمان كولور	ستوديو مصر
١٩٦٧	معبودة الجماهير	وحيد فريد	" "	" "
١٩٦٧	معسكر البنات	ضياء المهدى	أورفو كلور	" "
١٩٦٨	حيرة العشاق	محمود فهمى	" "	" "
١٩٦٩	بئر الحرمان	وحيد فريد	إيستمان	
١٩٦٩	أبى فوق الشجرة	وحيد فريد		والت ديزني
١٩٦٩	نادية	وديد سرى	إيستمان	
١٩٧٠	الأرض	عبد الحليم نصر	إيستمان	ستوديو مصر

ومن هذا الجدول نستخلص الحقائق الآتية وإن كنا سنضعها هى الأخرى فى جدول آخر [٩]

عدد الأفلام المصورة	اسم مدير التصوير	الخبرة المكتسبة
٦	عبد الحليم نصر	التجربة والخطأ والصواب
٩	وحيد فريد	التجربة والخطأ والصواب
٧	وديد سرى	الدراسة الأكاديمية
٤	إبراهيم عادل	التجربة والخطأ والدراسة الذاتية
٣	عبد العزيز فهمى	التجربة والخطأ والدراسة الذاتية
٢	مصطفى حسن	التجربة والخطأ والصواب
٢	محمود نصر	التجربة والخطأ والصواب
١	على حسن	من لهم تجارب بسيطة
١	ضياء المهدى	التجربة والخطأ والصواب
١	محمود فهمى	التجربة والخطأ والصواب

مما سبق نجد أن خوض التجارب سواء بالسلب أو الإيجاب قد أوجد الألوان فى الفيلم المصرى ونجد أن أول فيلم مصرى تم تحميضه وطبعه بالكامل فى مصر كان

(عروس النيل) إخراج (فطين عبد الوهاب) وتصوير على حسن عام ١٩٦٣. (أنظر الصور من ١٠٢ إلى ١١٢)

المعامل الملونة :

إذا كان المصور لم يكن له خبرة كبيرة فى تصوير الفيلم الملون وأسراره وتكنولوجيته أيامها فقد كان نفس الوضع موجودا فى المعامل وان كانت المشاكل أكثر بكثير ولهذا قصة يجب معرفتها .

بعد تأميم استوديو جلال نقلت آلات تحميض الألوان والطبع إلى استوديو مصر وفى نفس الوقت كان الاستوديو قبل التأميم قد تعاقد مع شركة (ديفا) الألمانية الشرقية على توريد معمل ألوان منها ، وبالفعل تم بناء مبنى جديد داخل الاستوديو لوضع هذه الماكينات التى أحضرتها السيدة مارى كوينى واستوديو مصر يرأسه محمد رجائى أيامها .

والمشكلة ليست الآلات بقدر البشر الذى سيعمل عليه وخاصة أن مشاكل الألوان كما أوضحت تكون خطيرة جدا فى العمل لأنها تتطلب عناية خاصة فى :

١ – درجة حرارة محاليل الإظهار والتبيض والتثبيت .
٢ – سرعة معينة مستمرة من التقليب للمحاليل .
٣ – تناسب مستمر لكفاءة محاليل التشغيل بالإضافات المكتسبة لنشاطها وتفاعلها.
٤ – درجة تجفيف حساسة بدون أن تضر الألوان وشريط الفيلم .
٥ – قياسات علمية لمراقبة الجودة سواء من ناحية جاما التحميض وكثافة الصورة وهو ما يعرف بعلم قياسات الحساسية والكثافة .
٦ – دراية بأنواع المساحات اللونية التى تظهر وكيفية معالجتها والتغلب عليها .
٧ – سلامة الماكينة لشد ورخي الفيلم الملون .
٨ – طرق تخزين الخام الموجب وحفظه بطريقة مناسبة للألوان .
٩ – عدم وجود شوائب مع الماء من أى نوع .

كل هذه العناصر كان يجب أن تتوافر مع وجود الآلات فكان العنصر البشرى من أهم الأسس التى ستعمل على تثبيت صناعة الأفلام السينمائية الملونة .

إعداد الفنيين المهرة :

يعتبر الكيميائى أحمد صبرى أول العاملين المؤهلين علميا للعمل فى المعامل المصرية فقد بدأ عمله فى استوديو مصر قبل التأميم بفترة وكذلك الكيميائى سعد عبد الرحمن قلج (وهما من خريجى جامعة الاسكندرية .. كلية العلوم كيمياء) ولقد قاما فى مرحلة المعمل الملون بدور بارز من الأهمية فبينما كان الأستاذ صبرى مسئولا عن معمل الألوان كان عبد الرحمن مسئولا عن مراقبة الجودة الكيميائية ، ولقد تطلب ذلك إرسال بعثات إلى الخارج عمل على تسهيلها الأستاذ / شوقى عطا الله مدير شركة كوداك فى مصر [10] الذى قال لى : (ان الوضع كان لا يسمح بتخلفنا فى هذا المجال فطلبت من الشركة فى مقرها بلندن تعليم عدد من المصريين - تصحيح الألوان - ومراقبة الجودة الفوتوغرافية الملونة من قياسات حساسية وقياسات كثافة وخلافه وبالفعل تم أكثر من بعثة وكان الموضوع بالنسبة لى أننى أريد أن أصنع شيئا مفيدا لبلدى قبل أى شىء). (أنظر الصور ١١٤ - ١١٥ - ١١٦) .

ولقد سافر فى أول بعثة ثلاثة من العاملين فى الاستوديو هم المهندس عادل درويش ، والآنسة فيكتوريا يوسف عوض الله ، والآنسة سهير لبيب للدراسة فى معامل أبحاث شركة كوداك فى ضاحية هارو أند ولدستون (& HARROW WLLDSTON) وكان ذلك فى عام ١٩٦٢ ثم إرسال الأستاذ / سعد عبد الرحمن قلج وكان ذلك فى عام ١٩٦٤ هذا بالإضافة لوجود بعض الخبراء الألمان (ألمانيا الشرقية) لتركيب الآلات وتعليم المصريين وهم هر / جارت هوف وهو كيميائى مسئول عن تحضير محاليل الألوان ونسبة خلطها ، وهر / شينى بيك مسئول تصحيح الألوان وهر / لاموت وهو خبير فى المعامل السينمائية والخبير الانجليزى الذى لم يستمر طويلا فى مصر مستر / فلاديمير جرلفيل .

كما تم تعيين فنيين من خريجى مدارس إعداد الفنيين مثل الأستاذ الحسينى عبد الصمد المتخصص فى التحليل الكيميائى وغيره من الفنيين .

وتم تدريب الأستاذ / صلاح محمد والآنسة/ عفيفة لعملية تصحيح الألوان السينمائية فى الأفلام ويعتبرا الاثنان أول من صحح الألوان فى مصر .

وفى نوفمبر ١٩٦٢ كان افتتاح معمل الألوان الجديد فى استوديو مصر وقد افتتحه وقتها الدكتور عبد القادر حاتم وزير الثقافة والارشاد (أنظر صورة رقم ١١٣)[11] وصرح بأنه باكورة لبداية عمل أكثر من معمل فى الاستوديوهات العربية المنتشرة بالقاهرة - وبالطبع لم يتحقق هذا الكلام لظروف عدة أهمها قلة كمية الانتاج وقلة الامكانيات المادية بالنسبة لتكلفة تشغيل معمل الألوان .

وبافتتاح معمل ألوان استوديو مصر بدأ انتشار الأفلام الملونة وقل بالتدريج تشغيل وتحميض وطبع الأفلام بالخارج فقد كانت ألمانيا وبريطانيا وايطاليا من البلاد التى ترسل إليها أفلامنا للتحميض .

آراء نقدية عن الألوان فى الأفلام المصرية :

واكب ظهور الأفلام الملونة المصرية آراء شتى ووجدت أن أنقل بعضها لتقريب الصورة للقارىء عما كان يقال فى هذه الفترة .

فيلم ألمظ وعبده الحامولى : [12] تصوير الفيلم لم يكن فى مستوى واحد فقد كانت المناظر الداخلية إذا ما حذفنا منها تكدس الألوان جيدة . أما التصوير الخارجى فلم يكن ابراهيم عادل موفقا فيه على الإطلاق وخاصة حين أراد أن يقدم لنا بعض (الأفيهات) الليلية المصورة صباحا . فقد كانت المناظر تبدو زرقاء بلا جمال أو تفاصيل . كما كانت هناك بقع بيضاء قوية تفسد بعض المشاهد . الشىء الوحيد الذى نجح فيه المصور تماما هو المناظر المقربة للبطلة ، فقد كانت تبدو فيها جميلة وخاصة اللقطات التى جمعت بينها وبين الشمعة .

فيلم (رابعة العدوية) : [13] التصوير على مستويين مستوى جيد ومستوى دون ذلك بكثير وعيب التصوير أن بعض المشاهد كانت أضعف بكثير من البعض الآخر حتى يخيل إليك أنها طبعت على نوعين من الفيلم لا نوع واحد .. وفى اعتقادى أن ابراهيم عادل فى حاجة إلى التعمق أكثر فى تصوير الألوان .

فيلم (شفيقة القبطية) : [١٤] التصوير جيد وقد نجح عبد الحليم نصر في تقديم ألوان جميلة وإضاءة جيدة التوزيع كما كان تلاعبه بالكشافات الملونة التي كانت تغير من طابع الديكور الواحد شيئا جميلا .

فيلم (الناصر صلاح الدين) : [١٥] قدمت لنا عدسة وديد سرى مجموعة من الروائع ، تابلوهات مليئة بالحياة والجمال وكان للدراية وديد سرى ومهارته عون كبير للمخرج فيما قدم من كادرات جميلة وزوايا مختارة بعناية ، ومن المشاهد المصورة ببراعة في الفيلم اجتماع مجلس الحرب حول مائدة السيوف وسيوف العرب للملك ريتو .

[١٦] وتحت عنوان (الناصر صلاح الدين انتصار لأبطال لم يظهروا على الشاشة) كان هناك وديد سرى الذى جذب إلى عدسة الكاميرا لوجهات تفيض بالحيوية .. تظهر المعارك في صورة شاملة .. كما تظهر عين أو حركة يد مرتعشة ، أو همسة شفة تحب ، وتعاون مع يوسف في مشاهد المحاكمة واستخدم فيها الإضاءة استخداما رائعا .

[١٧] وكاميرا وديد سرى أبرزت ضخامة المشاهد وحيويتها ونقائها والدقة المتناهية في الالتقاط ومعقولية الرؤية وعدم الاسراف في استخدام الخيل .

وتحت عنوان **(الألوان والفيلم المصرى)** كتبت أنا شخصيا مقالا نقديا وكنت وقتها طالبا في جامعة القاهرة لم ألتحق بمعهد السينما بعد ولأهميته وجدت ان أنشره كما هو لأنه مازال يحمل أفكارى التي أجد أنها مازالت نابضة بالحيوية والرؤية الصحيحة وان كان هذا المقال قد أغضب أيامها البعض من أساتذة كبار فلم يكن هذا غرضي بقدر ما أردت أن أوضح وجهة نظرى في الألوان والفيلم الملون وفي نفس الوقت كنت مشاهدا جيد لأفلام مثل (الخيول النارية) للمخرج الروسى سيرجى باراد جانوف و (حيات اللؤلؤ) للتشيكية فيرا كيتيلوفا و (تكبير) للإيطالي مايكل انجلو انطونيوني وكلها أفلام يلعب اللون فيها دورا رئيسيا في دراما الفيلم وليس تسجيلا لواقع مرئي فقط .

وهذا تسجيل لنص المقال : [١٨]

أصبحت الألوان تلعب دورا فائق الأهمية في الأفلام المعاصرة .. فلم تصبح كما كانت من قبل صورا زخرفية تغرق الشاشة بكل ما هو ملون . والمقصود هنا

بالألوان .. هو قيمتها الفنية وتأثيرها على النفس البشرية وبالتالي استعمالها ووضعها في المكان الصحيح كأحد مؤثرات اللغة السينمائية .. أن لكل لون في الواقع مفهوما محددا فاللون الأحمر يحمل انطباعات الخطر والشر والدمار .. والأخضر يحمل الوداعة والأمانة والخير وبالمثل جميع الألوان المرئية لها دلالات نفسية وتأثيرية تخدم إلى حد بعيد لغة السينما التي هي أساسا وإلى أبعد حد لغة صورة وبإضافة لمسة التشكيل اللوني لها ستخلق طفرة كبيرة في تقدم الفن السينمائي .. وربما أكبر الأمثلة على ذلك فيلما "انفجار " و " رجل و امرأة " رغم اختلافهما في طريقة استعمال الألوان .

ولكن بنظرة على الألوان في الفيلم المصرى نجد أنها لم تخرج عن كونها اطارا زخرفيا يحلى الصورة ويجعل منها كرنفالا ملونا .. وذلك يرجع اساسا إلى أيدلوجية اسطوات السينما القديمة التي لا يعنيها استخلاص شيء فعال جديد .. بقدر ما تنتج أكليشيهات مكررة تعودت عليها ولا تعرف غيرها ولا تحاول حتى بذل المجهود لتعرف غيرها ..

ولو رجعنا إلى الوراء لوجدنا تصورهم لدور اللون لم يتغير كثيرا ففي عام ١٩٢٧ أخرج محمد كريم فيلم (زينب) الصامت ولون نسخه الموجبة بالطريقة اليدوية البسيطة كأحد بدع العصر .. رغم أن هذا التاريخ كان موقوتا بظهور الأفلام الملونة في امريكا واوربا .. وفي عام ١٩٤٥ كانت الأغنية (يوم الاثنين) التي توجد في فيلم (لست ملاكا) محمد كريم كذلك بالألوان .. وفي عام ١٩٤٧ ظهر فيلم (معروف الاسكافي) لفؤاد الجزايرلى وبه الفصل الأخير بالألوان .. وظهر عام ١٩٥٠ أول فيلم مصرى كامل بالألوان وهو فيلم " بابا عريس " لحسين فوزى .. وظهرت بعد ذلك عدة أفلام .. وحتى يومنا هذا ولكنها أفلام لم تتقدم خطوة واحدة عن فيلم (بابا عريس).. حدث في فيلم (القاهرة ٣٠) للمخرج صلاح أبو سيف استخدام الألوان بدون فهم لدورها ومزاياها .. ففي مشهد الحفل المقام في قصر إكرام هانم يذهب محجوب الفقير المعدم ابن الفلاح المكافح ليتوسط له أحد الانتهازيين عندها بعد حصوله على دبلوم مدرسة التجارة .. كان المفروض في مثل هذا المشهد أن تكون الألوان رؤية ذاتية لمحجوب الذى دخل عالما غريبا .. عالما برجوازيا فاسدا .. بل أن التكنيك الذى اتبعه

المخرج فى تسلسل لقطات المشهد من البداية يؤكد هذه الرؤية الذاتية فكيف إذن نرى محجوب داخل اطار الصورة !؟ مهزلة أخرى نجدها فى فيلم (حواء على الطريق) لحسين حلمى المهندس الذى فضح من خلال فيلمه ضحالة الفكر السينمائى التقليدى ولن نخوض فى سذاجة الفيلم ذاته ولكن الذى يهمنا استخدامه للصبغات اللونية بطريقة خاطئة .. فالمفروض ان الصبغة اللونية تطغى على المشهد لونا موحدا يحمل مفاهيم يريدها المخرج كما حدث فى فيلم ليلوش (رجل وامرأة) .. فكل صبغة كانت تحمل معانى يؤكدها ما يدور فى الصورة المعروضة وتزيد من ايجابيتها فمثلا الصبغة الصفراء ذات المسحة الحمراء كانت فى فيلم ليلوش تحمل ذكريات الرجل مع زوجته العصبية التى انتحرت بسبب خوفها عليه عندما أصيب فى احدى مسابقات السيارات.. هذا اللون سيكولوجيا محرك للأعصاب لذلك فضرورته فى مشهد الزوجة ذات شقين.. شق يحمل التوتر العصبى لها وشق آخر يحمل التوتر للزوج المتسابق .. إذن نجد ان الصبغة كانت متضافرة مع عناصر التعبير السينمائى المعنى المطلوب .. ولكن فى فيلم (حواء على الطريق) نجد استخدام نفس لون الصبغة السابقة بدون فهم لطبيعتها ومفهومها ففى احد مشاهد الفيلم يتخيل رشدى أباظة الذى يحب ماجدة أنها أصبحت زوجته وكم هم سعداء مرحين مع أولادهم المتزايدين ! .. كيف حدث هذا ؟ لست أدرى .. ولكن ربما مجرد العدوى السطحية التى جعل بعض الصحف تطلق على الفيلم أنه أول فيلم مصرى يحمل بصمات كلود ليلوش – والمقصود أول فيلم مصرى يقلد فيلم "رجل وامرأة"– فإن العقلية التقليدية لا تعرف غير التقليد واللطش والمسخ .. وشتان بين مخرج يعرف ومخرج يلهو بالألوان وكأنها لعب أطفال .. لكننا من الناحية الأخرى نرى أعمال الشبان وهى تقدم لهؤلاء دروسا يجب ان يستوعبوها .. وأول هذه الأعمال وأكثرها جرأة فى نفس الوقت الفيلم القصير " شنق زهران " للمخرج الشاب ممدوح شكرى.. فهذا الفيلم تصوير لقصيدة صلاح عبد الصبور عن دنشواى يطرح من خلالها صراع الحياة بين الخير مع الشر .. لأن الخير أكبر وأعظم مهما حدث . والشر مهما كبر صغير كان تعبير ممدوح عن هذا الصراع بشكله الشعرى ذا رؤية تشكيلية متلاحمة مع لغة السينما إلى أبعد الحدود وكان هذا خير دليل على فهمه لميزة الألوان وارتباطها بالأفكار

المعروضة فى الشعر .. فالفيلم يبدأ بداية طويلة لا نرى فيها إلا أرضية خضراء تتوهج فى بطنها نقطة حمراء .. تكبر وتتحرك وتتكاثر لتبتلع كل ما هو أخضر رمزا للشر والظلم الذى يدمر كل حياة وهو يعبر عنه باللون الأحمر المتوهج المتسلل على المساحة الخضراء التى تمثل فى حقيقتها الخير والطيبة الموجودة فى مصر بين سكانها وأرضها .. وتبقى هذه المقدمة الطويلة ومعها نستمتع بمعانى الشعر .. وبعد ذلك ينطلق الفيلم فى بناء كورالى لعبت الألوان فيه الدور الرئيسى .. فكان اللون الأسود الذى ترتديه النساء الباكيات يعبر عن العدم والموت والحزن الجارف وكانت الخلفية البيضاء مع الأبخرة المتصاعدة البيضاء تؤكد طهارة ونقاء هذه النفوس الحزينة الباكية الصارخة ..

ومحاولة أخرى للمخرج الشاب أشرف فهمى فى أول أفلامه التسجيلية (حياة جديدة) والفيلم يسجل الحياة فى احدى قرانا النموذجية فى منطقة أبيس قرب الإسكندرية . استعملت الألوان فيه لتعبر عن الحياة الحاضرة للفلاحين فى حقولهم ودورهم ولكى يظهر مدى التباين والفرق الشاسع بين الحياة الحالية والماضية فعبر عن الماضى باللون البنى الموحد فكان هذا تفهما لدور الألوان سينمائيا .. فلم تكن الألوان فى الفيلم شيئا زخرفيا جميلا فقط بل قدمت واقعا حقيقيا .. وقدم الجزء البنى ماضيا تعيسا عابسا .

وهكذا بدأ السينمائيون الشبان فى فتح المجال أمام الألوان لتأخذ مكانها الصحيح كأحد عناصر الفعل الدرامى فى الفيلم .

المعدات وأبنية لم تكتمل

شهدت هذه الفترة تجديدا للمعدات السينمائية وبالذات بعد سيطرة القطاع العام على مقاليد الأمور ، وكانت الكاميرا الألمانية (ARRI) أريفلكس قد بدأ ينتشر استعمالها فى العالم لأنها أول كاميرا سينمائية عاكسة للمنظر الملتقط بحيث يرى المصور نفس المنظر الملتقط بالتمام – كل الكاميرات السابقة غير وارد فيها ذلك فكان مكان التقاط الصورة بعيدا عن محدد الرؤية الذى يضع المصور عينه فيه – ولقد غزت الكاميرا الأسواق العالمية ومنها مصر فكان يوجد وكيل هذه الكاميرا فى شارع عبد الخالق ثروت

من أصل روسي أبيض عمل على المساهمة في تسهيل استعمال هذه الكاميرات ووجدت منها هذه الأنواع :-

١ - الكاميرا الصغيرة II C ٣٥ مللي السهلة الاستعمال في التصوير الخارجي وبدون كاتم الصوت (أنظر الصورة رقم ١١٧ ، ١١٨) . وتعمل بالبطاريات ويمكن ان يركب بدل موتورها موتور خاص لعمل السرعة الكبيرة للتصوير البطيء حتى ٧٠ كادر .

٢ - الكاميرا الكبيرة بالبلمب ٣٠٠ / ٣٥ مللي وهي كاتمة للصوت ومجهزة للتصوير بالصوت وتحمل خزان فيلم ٣٠٠ متر . (أنظر الصورتين ١١٩ : ١٢٠) .

٣ - الكاميرا متوسطة الحجم بالبلمب ١٢٠ (S) ٣٥ مللي وهي كاتمة للصوت ومجهزة للتصوير بالصوت وتحمل خزان للفيلم ١٢٠ مترا . (أنظر صورة ١٢١)

٤ - الكاميرا ١٦ مللي صغيرة الحجم تحمل بكرة ١٠٠ متر (أنظر صورة ١٢٢) .

٥ - الكاميرا ١٦ مللي ذات الخزان الكبير الذى يحمل ٣٠٠ متر أو أكثر (أنظر صورة ١٢٣) .

وانتشرت هذه الكاميرا في الاستوديوهات المصرية . وبالتدريج تم الاستغناء عن الكاميرا الميتشيل الأمريكية والكاميرا سوبر ديبريه الفرنسية ، وهذا حدث في مصر وباقي دول العالم بما فيها الولايات المتحدة ذاتها فإن الكاميرا الألمانية خسر شعبها الحرب ولكنها غزت هي العالم بالكامل - وبالطبع بعد فترة تكيفت الصناعة الأمريكية بنظام (الريفلكس) واصبحت كاميراتها بها هذه الميزة الذى انفردت بها الكاميرا الألمانية وكذلك خطى باقي الدول الصناعية التي بها صناع للسينما فظهرت الكاميرا الريفلكس في فرنسا وأنجلترا وروسيا وخلافه .

كما وجدت في السوق المصرى الكاميرا (أكلير) ١٦ مللي فرنسية الصنع (صورة ١٢٤) والكاميرا (بولكس بايار) ١٦ مللي سويسرية الصنع وبالذات مع بدايات التليفزيون والاحتياج إلى تشغيل كبير وسريع وهو ما يلائم خامات وكاميرات ال ١٦ مللي بما بها من وزن خفيف وكمية أكبر من الشرائط المصورة .

المعدسات :

أغلب العدسات كانت مشكلة من (كوك) COOK الإنجليزية وشنيدر (SCHNAIDER) الألمانية وأنجينيه ANGENIE UX الفرنسية .

ولقد ظهرت العدسة الزوم مقاس من ٣٧ مللي إلى ١٢٠ مللي ماركة (أنجينيه) الفرنسية وتركب على الكاميرات الأريفلكس .

وبعد ذلك النوع المتطور من الزوم من ٢٥ مللي الى ٢٥٠ مللي من نفس الماركة الفرنسية (صورة ١٢٧) كذلك .

والعدسات الخاصة المنفرجة الزاوية ٢٠ مللي و١٨ مللي و١٦ مللي من ماركات مختلفة ولكنها تعمل بجدارة على الكاميرا الألمانية أريفلكس ٣٥ مللي .

كما يوجد عدسة واحدة ٦٠٠ مللي (ماركة Frenkiler) في استوديو مصر تعمل على الكاميرا الألمانية ٣٥ مللي . (صورة ١٢٦)

ويوجد كاميرا واحدة ٣٥ مللي ماركة بولكس بايار (وبالنسبة لى كان أول مرة أعرف أن هذه الشركة صنعت هذا المقاس) فهي غير متوفرة أو مشهورة في المجلات والنشرات التي ألم بها (أنظر الصورة ١٢٩) وأعتقد أن وقف خط إنتاج هذه الكاميرا من فترة .

كما جهز بلاتوه خاص في استوديو مصر بلاتوه رقم (٤) ليكون للعروض الخلفية وأحضرت كاميرا العرض الخلفي من ألمانيا الشرقية لذلك (أنظر صورة رقم ١٣٠) وكان من قبل ستوديو نحاس به ماكينة للعرض الخلفي . كما تم تركيب ماكينات للتحميض (ابيض واسود) جديدة في استوديو الأهرام ، هذا بخلاف تركيب آلات تحميض الألوان الواردة من ألمانيا الشرقية (ديفا) التحميض بالذات والأخرى تم نقلها من استوديو جلال لتشغيل معمل الألوان الجديد في استوديو مصر بعد بناء مبنى خاص به ، هذا ولم تعمل ماكينات الطبع الملون الخاصة بشركة ديفا أبدا لأنها كانت معقدة وناقصا بعض القطع وتم استعمال ماكينات طبع (ديبريه) المنقولة من استوديو جلال [١٩] (أنظر الصورة رقم ١٢٨) .

كما تم تركيب ماكينات تحميض كاملة وطبع في المبنى الملحق بالمعهد العالي للسينما ليتدرب عليها الطلبة ولكن للأسف لم يحدث وألحق هذا المعمل لشركة الاستوديوهات وله قصة أخرى سنعرفها بعد ذلك .

كان دخول الفيلم الملون السينما المصرية يتطلب وجود نوعية خاصة من اللمبات والإضاءة التي تحافظ على ثبات درجة حرارة اللون للألوان وفي هذه الفترة أتذكر وجود لمبات ماركة (وستنج هاوس) (Westing House) الأمريكية التي كانت تعمل على (ترانس) محول يتحكم في ٤ درجات من درجة نصوعها بحيث يمكن للمصور أن يحافظ على درجة حرارة اللون المناسبة لظروف عمله وإبداعه وكانت الأفلام الملونة المتوافرة بطيئة الحساسية للغاية وخاصة ماركة (أورفو كولور) وإن لم ينقطع استيراد الفيلم الأمريكي كوداك وكان يباع في أحيان كثيرة في السوق السوداء.

وفي هذه الفترة لم تنه الأفلام الملونة الأفلام المنتجة أبيض وأسود بل كان كم الألوان مازال قليل بالنسبة لغزارة الأفلام المصورة بالأبيض والأسود والتي بدأت تجد طريقها إلى العروض التليفزيونية ابتداء من عام ١٩٦٠ .

أما بالنسبة للروافع فقد استحدثت رافعة (كرين) صغيرا أحضره السينمائيون الإيطاليون في الأفلام المشتركة التي تم تصويرها مع القطاع العام في شركة (كوبرو فيلم) وهذه الرافعة تسمى (بازوكا) نسبة لقطع الرفع الموجودة بها وتشبه مدفع (البازوكا) الأمريكي وهي مازالت موجودة وتعمل حتى الآن ويوجد منه اثنان – وفي مراحل بعد ذلك سيصنع نماذج مطابقة منه بالتمام للقطاع الخاص .

كما استعمل مديرو التصوير أجهزة قياس درجة حرارة اللون والتي قامت شركة مصر للتجارة والكيماويات باستيرادها خصيصا لذلك من ماركة (**SIXTI**). (أنظر صورة رقم ٨٢ "أ") .

وربما من الطريف أنه لم يضف أي استوديو أو بلاتوه في هذه المرحلة إلا الكلام وبدأ العمل في مشروع مدينة السينما العملاق في الهرم الذي سيضم بلاتوهين وبحيرة صناعية وفندق خمسة نجوم للنجوم العالميين الذين سيحضرون لتصوير أفلامهم في مصر.. وما إلى ذلك لتأتي نهاية الفترة بنكسة ٥ يونيو التي بددت كثيرا من الأحلام .

المعامل ومديروها في مرحلة الأبيض والأسود

١- عام ١٩٠٧ معمل محلات عزيز ودوريس وهو أول معمل في مصر وكان يملكه المصوران الإيطاليان عزيز ودوريس . وأقاماه في محلهم في ميدان الرمل بالإسكندرية . وعمل فيه بعد ذلك ألفيزي أورفانيللي وبرونو سالفي وألدو سالفي .

٢- عام ١٩١٧ معمل الشركة الإيطالية (سيتشيا) بالقرب من حديقة النزهة بالإسكندرية وملحق باستوديو الشركة وكان يديره المصور الإيطالي أمبرتو ملافاسي دوريس ، وكذلك أرجح ألفيزي أورفانيللي وإن كان لا يوجد تأكيد لذلك .

٣-١٩١٩ معمل المصور الإيطالي المتمصر ألفيزي أورفانيللي وكان ملحقا بالاستوديو الخاص به وبعد شراء جميع المعدات السينمائية الخاصة بالشركة الإيطالية بما فيها المعمل وكان في (بلبروم) الاستوديو الخاص به بالإسكندرية .

٤- ١٩٢٠ معمل بيومي في حي شبرا وأحضره من ألمانيا وهو أول معمل ينشئ بالقاهرة مديره بالطبع محمد بيومي .

٥- ١٩٢٤ معمل شركة مصر للتمثيل والسينما الذي أنشئ فوق مطبعة مصر بشارع الدواوين بالقاهرة وهو معمل بيومي بعد بيعه للشركة وقد أداره هو بنفسه فترة ثم ترك العمل بالشركة فقام كل من محمد عبد العظيم وحسن مراد وجاستون مادري وسامي بريل بإدارته .

٦- ١٩٢٧ معمل شركة كوداك بالقاهرة وقد اداره المصور الإيطالي بريما خيرا ثم بعض الأرمن .

٧- ١٩٣٣ معمل مدينة رمسيس بأمبابة ويديره سامي بريل .

٨- ١٩٣٥ معمل استوديو مصر عند إنشائه وقد أشرف على فنيه في بداية العمل خبير ألماني يدعى هر / ميليش ثم خليل أدهم وعبد الحفيظ سالم ، عبد الحليم عبد المنعم . عادل درويش (عند مرحلة التأميم)، أحمد صبري .

٩- ١٩٣٧ معمل استوديو نصيبيان في الفجالة ويديره خواجة / قاهي

١٠- ١٩٣٩ معمل استوديو الجيزة لتوجو مزراحي ويديره رضوان عثمان في ميدان الجيزة

١١- ١٩٤٢ معمل القاهرة في الظاهر وكان يديره أدوار خياط .

١٢- ١٩٤٣ معمل استوديو شبرا ويديره رضوان عثمان .

١٣- ١٩٤٤ **معمل استوديو الأهرام** ويديره ألدو سالفى ثم توتو خورى ثم جندى حلمى ثم فؤاد رمضان .

١٤- ١٩٤٤ **معمل ستوديو جلال** ويديره المصور الفيزى أورفانيللى مع إدوار خياط وليفيو أورفانيللى كمسئول عن الصوت وتحميضه .

١٥- ١٩٤٥ **معمل كونزلار** بشارع الهرم وكان يديره رجل ألمانى بنفس الأسم .

١٦- **معمل الأفلام المتحدة** عام ١٩٤٩ وأنشئه الممثل أنور وجدى فى فيلا بالروضة بالقاهرة وكان يديره ليون كازيس قريب زوجته ليلى مراد وانتهى هذا المعمل بموت أنور وجدى .

١٧- **معمل كرامة** لتحميض وطبع أفلام ١٦ مللى فقط وكان يديره المصور يوسف كرامة .

١٨- **معمل خورشيد** بالهرم ١٩٥٩ وكان مديره المصور أحمد خورشيد ثم المصور فؤاد عبد الملك وتغير اسمه إلى معمل اعتماد بعد ذلك . وفى أقوال غير مؤكدة أنه أصلا معمل كونزلار .

١٩- **معمل أبو الهول** فى الدقى عام ١٩٦٤ وكان يديره المصور الفوتوغرافى عبد المطلب سليم.

٢٠- **معمل مدينة السينما** ١٩٦٥ وكان أول مدير له الكيميائى سعد عبد الرحمن ثم تحول بعد ذلك إلى معمل للألوان .

من المعروف فى السنوات الأولى لصناعة السينما كان المصور السينمائى يقوم بجانب عمله فى التصوير بعملية تحميض وطبع النسخ فى المعمل . هذا ما عرفناه من مذكرات المخرج محمد كريم عندما تولى المصور محمد عبد العظيم تحميض فيلم (زينب) الصامت كما قام به محمد بيومى فى تحميض وطبع كافة أعماله ، وقال لى مدير التصوير حسن داهش أنه فى عام ١٩٣٤ كان يساعد مدير التصوير سامى بريل فى التحميض والطبع مع شخص يدعى (ربيع) فى معمل شركة مصر للتمثيل والسينما بشارع الدواوين بعد انتهاء التصوير ولذلك لا تعجب أن تجد فى المعامل الأولى مديريها هم أنفسهم مصورى الأفلام .

وقد أضيف للمعامل السينمائية العاملة هذه المرحلة (معامل أبو الهول لصاحبها عبد المطلب سليم فى الدقى وهو تقدم بتحميض وطبع كافة المقاسات من الأفلام الأبيض والأسود (٨ مللى/ ١٦ مللى ٣٥ مللى) وكذلك تحميض وطبع الصوت ، **ومعمل الأفلام المتحدة** وصاحبه الفنان أنور وجدى وكان يوجد فى فيلا فى منطقة المنيل كما استغل إدور خياط ونقل معمله إلى منطقة الفجالة .. هذا بالإضافة أن الأخوان كرامة أقاما معمل لأفلام مقاس ١٦ مللى فقط باسم معمل كرامة .

كما انشئ مدير التصوير السينمائى أحمد خورشيد بجوار فيلته بالهرم **معمل خورشيد** عام ١٩٥٩ وكان معد لطبع وتحميض الأفلام مقاس ١٦ مللى و ٣٥ مللى وبه صالة للعرض وتسجيل الموسيقى والحوار وقسم المونتاج . (انظر الصور من ١٣١ إلى ١٣٥)

مديروا التصوير الذين ظهروا فى هذه المرحلة

١- على حسين — وأول أعماله عام ١٩٥٨ .
٢- كمال كريم — وأول أعماله عام ١٩٦٠ .
٣- إبراهيم عادل — وأول أعماله عام ١٩٦٠ .
٤- أ. بلاستيروس — وأول أعماله عام ١٩٦٠ .
٥- محمود فهمى — وأول أعماله عام ١٩٦١ .
٦- ضياء المهدى — وأول أعماله عام ١٩٦٢ .
٧- ماسارا فوجى باياشى — وأول أعماله عام ١٩٦٢ .
٨- عبد المنعم بهنسى — وأول أعماله عام ١٩٦٤ .
٩- عادل عبد العظيم — وأول أعماله عام ١٩٦٤ .
١٠- سيلفيو ماكين — وأول أعماله عام ١٩٦٤ .
١١- هيلموت برجمان — وأول أعماله عام ١٩٦٥ .
١٢- جمال عبادة — وأول أعماله عام ١٩٦٥ .
١٣- فرانكو فيلا — وأول أعماله عام ١٩٦٦ .
١٤- فاوستو روسى — وأول أعماله عام ١٩٦٦.
١٥- أوسفالدو شيفراتى — وأول أعماله عام ١٩٦٦ .

أهم إنجازات هذه الفترة

١- افتتاح المعهد العالى للسينما وتبدأ الدراسة به عام ١٩٥٩ وتخرج أول دفعاته وتنضم إلى العاملين فى مجال السينما المصرية عام ١٩٦٣ .

٢- البدء فى الإرسال التليفزيونى فى ٢٣ يوليو ١٩٦٠ مما أحدث رواجا لإنتاج الأفلام وعرضها فى التليفزيون .

٣- تأميم القطاع العام وإنشاء الشركات المتخصصة فى الإنتاج والاستوديوهات ودور العرض والتوزيع وبيع معدات وخامات التصوير (أنظر صورة ١٣٦)

٤- ظهور نوعيات ومواضيع الأفلام جديدة على السينما المصرية تهدف نظام المجتمع الجديد وتدعو إلى قيم جديدة .

٥- تجديد فى معدات التصوير والاضاءة والروافع والمعامل وبلاتوه ٤ فى استوديو مصر .

٦- افتتاح أول معمل ألوان فى مصر عام ١٩٦٢ ورواج أولى للأفلام الملونة والمشغولة فى مصر .

٧- هجرة بعض السينمائيين إلى بيروت ومنهم المصورين لمدة قصيرة ورجوعهم مرة أخرى إلى البلاد عندما تولى رئاسة شركة القطاع العام الكاتب عبد الحميد جودة السحار وبوزارة ثقافة الكاتب يوسف السباعى الواعى بدور السينما كفن مؤثر يشكل ووجدان وفكر الجماهير .

٨- إقامة أول مهرجان عالمى فى القاهرة عام ١٩٦٠ وهو (المهرجان الثانى الأفريقى الآسيوى للسينما) .

٩- تدعيم الدولة للفنانين بالجوائز ومنح مكافآت مادية للمنتجين .

١٠- استعمال المصورين لأجهزة قياس درجة حرارة اللون بالاضافة إلى أجهزة قياس شدة الاستضاءة .

هوامش الباب الخامس

١- من كتاب (تاريخ كلية الفنون التطبيقية) .

٢- أفادنى بالمنهج الدكتور عادل الحفناوى رئيس قسم التصوير الفوتوغرافى والسينمائى والتليفزيونى بالكلية .

٣- أفادنى بالمنهج الدكتور شوقى على محمد أستاذ التصوير السينمائى بالمعهد والعميد السابق.

٤- مجموعة من مجلات (العروسة والفن السينمائى) لعام ١٩٣٥ من أكثر من مقال لهذه المشكلة .

٥- من مناقشتى مع مدير التصوير على حسن بخصوص ذلك .

٦- من مناقشتى مع الأستاذ شوقى عطا الله بخصوص ذلك .

٧- من مناقشتى مع الأستاذ الكيميائى سعد عبد الرحمن قلج بخصوص ذلك .

٨- الجدول من إعدادى بعد البحث والتمحيص .

٩- الجدول من إعدادى بعد البحث والتمحيص .

١٠- من مناقشتى مع الأساتذة سعد عبد الرحمن / على حسن / شوقى عطا الله / أحمد صبرى .

١١- مجلة الكواكب العدد ٥٩٢-٤/١٢/١٩٦٢ .

١٢- مجلة ألوان جديدة مقال بقلم الناقد المجهول ٣١/٣/١٩٦٣ .

١٣- مجلة ألوان جديدة مقال بقلم الناقد المجهول ١٢/٢/١٩٦٣ .

١٤- مجلة ألوان جديدة مقال بقلم الناقد المجهول ١٢/٤/١٩٦٣ .

١٥- مجلة ألوان جديدة مقال بقلم الناقد المجهول ٣/٣/١٩٦٣ .

١٦- جريدة الجمهورية مقال نقدى بقلم الكاتب أحمد حروش ١٩٦٣ .

١٧- جريدة الأخبار مقال نقدى بقلم الكاتب عبد الفتاح البارودى ١٩٦٣.

١٨-مجلة الكواكب وبداخلها مجلة (جماعة السينما الجديدة) الغاضبين .

١٩- معلومات من الأستاذ الكيميائى سعد عبد الرحمن قلج .



الكرين (الرافعة) الجديد الذي استورده ستوديو الأهرام ماركة (هيستون) الأمريكية أثناء تجربته في فناء الاستوديو وخلف الكاميرا أوهان هاجوب وأعلا الكرين المخرج نيازي مصطفى . ويحيط به مجموعة من العاملين والإداريين منهم ضياء المهدي ولطفي نور الدين والخواجه أفراموسي وأبوزيد الميكانيكي واللقطة عام ١٩٤٨ والكاميرا ماركة ميتشيل الأمريكية



أثناء تصوير بالكرين فيلم (الهوى والشباب) عام ١٩٤٨ والمصور كليليو شيشيفيللي والمخرج
نيازي مصطفى فوق الكرين وأمامهم بطل الفيلم الممثل أنور وجدي.



لقطة من فيلم (غادة الصحراء) انتاج ١٩٢٩ اخراج وتمثيل وداد عرفي وتصوير دافيد كورنيل وهو مثال لاسلوب الاضاءة الغامرة . لبطىء حساسية الفيلم الخام . وبدائية اللمبات المستعملة في الاضاءة وقلة خبرة المصور



لقطة من فيلم (ابنلودة الفؤاد) عام ١٩٣١ اخراج ماريو فولبي تصوير توليو كياريني ويلاحظ نفس اسلوب الاضاءة العامرة (المالئة) وهو ما كان منتشرا في التصوير السينمائي لهذه الفترة



لقطة من فيلم (وداد) عام ١٩٣٦ أول انتاج لاستوديو مصر لاحظ تقدم اسلوب الاضاءة بين خلفية الصورة وامامياتها وظهور مستوى مخالف وتقدم وهو الأسلوب الكلاسيكي المتقدم الذي نهلت منه السينما المصرية بعد ذلك والمصور سامي بريل والمخرج فرانز كرامب



تميز الأسلوب الكلاسيكي في الإضاءة بالاهتمام بتسطيع الإضاءة على خلفية اللقطة، سواء كان مصدر الإضاءة واضحا في اللقطة (كما في الصورة) أو غير ظاهر، سواء كانت الإضاءة متسللة من نافذة أو ستائر أو باب واللقطة من فيلم (سلامة في خير) إخراج نيازي مصطفى



مدير التصوير فؤاد عبد الملك برع في اصلاح وصيانة الكاميرات والات المعامل والخدع البصرية بجانب عمله في التصوير . كما عمل استاذ لميكانيكا الكاميرا بمعهد السينما



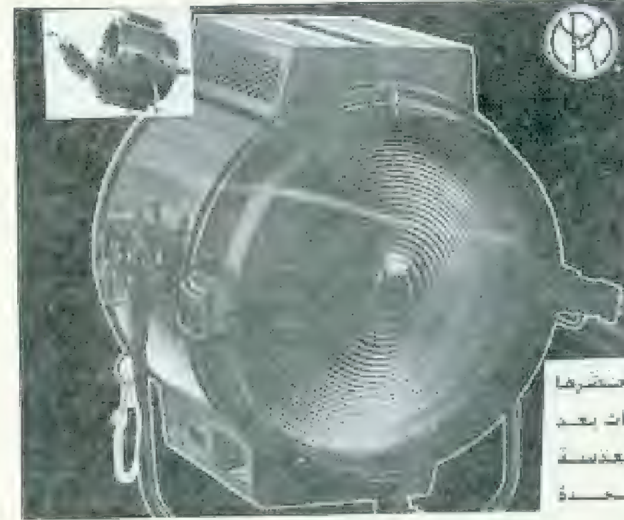
الممثلة لولا صدقي وزوجها السابق المصور الايطالي ماسيمو دلامانو ، الذى تسبب في ثورة غاضبة للمصورين المصريين في أوائل الخمسينات قادها في النقابة مدير التصوير عبد العزيز فهمى



مدير التصوير مصطفى حسن بملابس القفز بالمظلات. ودائما المصور متعرض للخطر وهو رفيق المغامرة للحصول على أحسن اللقطات



▲ مصابيح الاضاءة [illegible]



مصابيح الاضاءة المتطورة التي أحضرها ستوديو مصر وباقي الاستوديوهات بعد الحرب العالمية الثانية وبها العدسة الفريزنيل من الولايات المتحدة



إستعمال اضاءة (الاقواس الكهربائية) في التصوير الخارجي . كما هو ظاهر في الصورة والمصور عبد الحليم نصر بعد الكاميرا وفي الصورة المخرج هنري بركات منتظر



الكاميرا على شاطىء مرسى مطروح اثناء تصوير فيلم (شاطىء الغرام) عام ١٩٥٠ وهي دوبرية اثناء أعدادها للعمل





الاميرا الدوبرية الفرنسية السوبر بارفو في ستوديو مصر عام ١٩٥٦



الكامير الميتشيل امامها جالسا مدير التصوير عبد الحليم نصر وخلفها المصور مجدى سعد وبجانبها عبد المنعم بهنس المساعد وعلى الارض الميكانيست أنور



الكاميرا ميتشيل بالبلمب أثناء تصوير فيلم أسر طاقية الاخفاء إخراج نيازي مصطفى عام ١٩٥٩ وبجانبها مدير التصوير علي حسن والمساعد عبد الله ياقوت



مدير التصوير الرائد الفيزي أورفانيللي بجوار البلمب الذي صنعه لاستوديو ناصيبيان عام ١٩٥٢ للكاميرا الميتشيل وبجوارة مدير الاستوديو المنتج عبد الله بركات شقيق المخرج هنري بركات .



في ستوديو نحاس مدير التصوير سامي بريل والمصور محمود نصر والمساعد علي حسن والاسطى الكهربائي ستيليو



امام الكاميرا الميتشيل بالبلمب مدير التصوير محمد عبد العظيم وخلف الكاميرا ناظرا في عدسة الرؤية المصور عادل عبد العظيم وهذا البلمب الثاني الذي صنعه العبري أورفانيللي لكاميرة ستوديو جلال ويلاحظ ان

أول كاميرا ARRI أريفلكس في العالم . صنعتها ألمانيا (النازية) عام ١٩٣٧ . بتشجيع من هتلر





SIXON
UNIVERSAL EXPOSURE METER

جهاز قياس درجة حرارة اللون ماركة
سكستي كولور Sixti Colour
جهاز قياس الضوء ماركة سيكسون Sixon
جهاز قياس الضوء ماركة سكونيك Sckonic
جهاز قياس الضوء ماركة وستون Weston



اعلان أول فيلم كامل مصرى بالالوان (بابا عريس) عام ١٩٥٠ اخراج حسين فوزى وتصوير ويلى فيكتور فتش.



العدسة الملونه روكولور Roux Colour التى استعملت فى تصوير أول فيلم مصرى ملون بالكامل (بابا عريس عام ١٩٥٠)



ستوديو نحاس - المبنى الادارى وحجرات الممثلين



أول فيلم سينما سكوب مصرى - عرض تحت رعاية الرئيس جمال عبد الناصر ١٩٥٥



(دليلة) أول فيلم سينما سكوب مصري ملون عام ١٩٥٦



السينمائيين يسجلون كلمات ولقاءات حماسية تعرض قبل الأفلام في دور العرض أثناء عدوان ١٩٥٦
واللقطة للمصور حسن داهش والمخرج كامل التلمساني يسجلون كلمة للممثل يحيى شاهين



الفنانة الإنسانة الكبيرة تحية كاريوكا أثناء زيارتها للمصابين والجرحى في بورسعيد أثناء العدوان ١٩٥٦ وهي مرتدية ملابس الهلال الأحمر المصري وقامت كذلك بزيارة المخرج عز الدين ذو الفقار الذي تسلل مع المصور فارس وهبه الى المدينة وأصيب بأزمة صحية أقعدته في مستشفى المبرة



المراسل السويدي أندرسون الذي دخلت معه بعثة تصوير فيلم (فليشهد العالم) ولقد قتل بعد ذلك في أحداث الجزائر



مدير التصوير التسجيلي
حسن التلمسـاني



مدير التصوير التسجيلي محمد قاسم



مدير التصوير التسجيلي أحمد خطاب



ملصق دعاية الفيلم الروائي "بورسعيد" انتاج الفنان فريد شوقي



رابطة مساعدي التصوير السينمائي الثانية في رحلة الى الفيوم عام ١٩٥٣ وهم من اليمين الى اليسار علي خير الله (السائق ماركوني) علي حسن . أحمد عطية . محمود سابو . علي والي نور الدين . محمود بكر . فارس وهبة . عبد المنعم بهنسي والجالس على الارض أحمد فؤاد سعيد الذي هاجر الى الولايات المتحدة وأقام مشروع (السيني- موبيل) الشهير



اثناء عمل تست في ستوديو نحاس للممثلة الجديدة الينى عبد العزيز) لتمثل فيلم (الوسادة الخالية) أمام المطرب عبد الحليم حافظ ويظهر في الصورة خلف الكاميرا المصور على حسن وبحاذبة مدير التصوير محمود نصر ويغير العدسة المساعد على خير الله وبجوارة عم عفيفي ميشانيست ستوديو نحاس - وبمسك بالكلاكيتالمخرج الحالي أحمد السبعاوي والمخرج صلاح ابو سيف يدلي تعليماته للممثلة الشابة



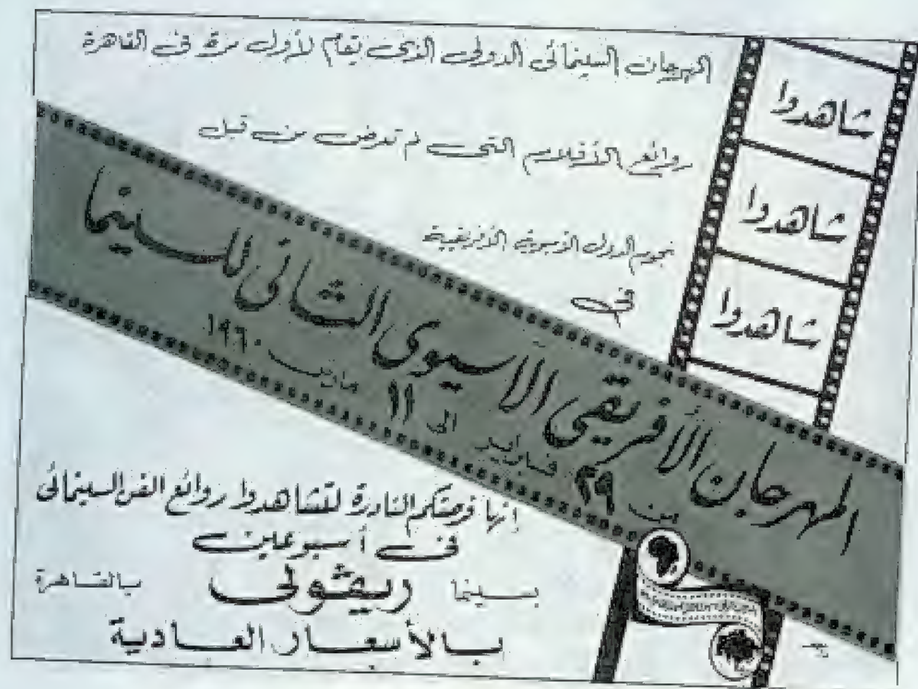
أثناء تصوير فيلم [ليلة الدخلة] عام ١٩٥٠ خبير التصوير كفيليو خلف الكاميرا الميتشل وبجانبه المساعد علي حسن وبجوارهم الممثلين فارس وهبة والمخرج مصطفى حسن جالس على السرير لقراءة السيناريو مع الممثلة ناجحة وبصحبة توفيق وخلفهم الناقد الفني عبد الله أحمد عبد الله [ميكي ماوس] في بلاتوه ستوديو ناصيبيان



عام ١٩٥٢ الوفد المصرى الى مهرجان كان كان يضم من اليمين المخرج يوسف شاهين والممثلات
مديحة يسرى وفاتن حمامة ومارى كوينى والمخرج نيازى مصطفى وزوجته الممثلة كوكا
(شخصية غير معروفة) ثم مدير التصوير الكبير عبد الحليم نصر



مبنى المعهد العالي للسينما عند أفتتاحه في ١٩٥٩/١٠/٢٤



اعلان المهرجان العالمي الثاني للسينما الافرو أسيوي بالقاهرة وهو أول مهرجان عالمي يقام بمصر

جبرائيل تلحمي يقدم
النجمة الكبيرة
ماجدة
النجم الأول
شكري سرحان
قيس وليلى
بالألوان الطبيعية
إخراج أحمد ضياء الدين
حاليا
ديانا
ريو

اعلان فيلم (قيس وليلى) الملون



اعلان فيلم (وا إسلاماه) الملون



اعلان فيلم (اجازة نص السنة) الملون





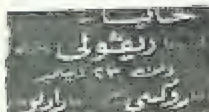


اعلان فيلم (الايدى الناعمة) الملون





اعلان فيلم (شفيقة القبطية) الملون





اعلان فيلم (الحقيقة العارية) الملون




اعلان فيلم (صاحب الجلالة) الملون



اعلان فيلم (الناصر صلاح الدين) الملون

هند رستم
ايهاب نافع
يوسف شعبان
عماد حمدى
الراهبة
بالألوان الطبيعية

اعلان فيلم (الراهبة) الملون



اعلان فيلم (فجر يوم جديد) الملون



الدكتور عبد القادر حاتم وزير الثقافة والإرشاد القومي يفتتح معمل استوديو مصر الملون الجديد
مع المهندس حسن عامر ومدير الاستوديو موسى حقي ومدير المعمل أحمد صبري



الكيميائي أحمد صبري



الكيميائي سعد عبد الرحمن فلج



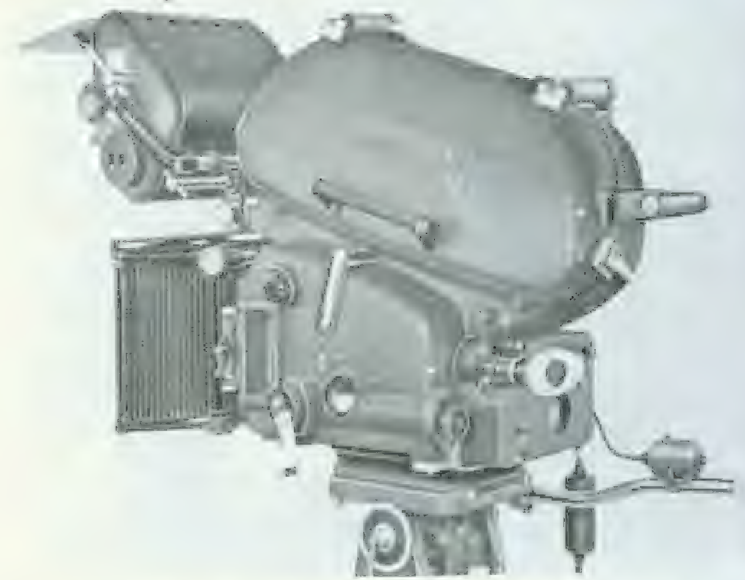
الاستاذ شوقي عطا الله
مدير شركة كوداك السابق



الكاميرا ARRI في تطورها الأحدث موديل IIC وبخزانة فيلم صغير ٦٠ متر



أنواع من البطاريات ال D.C بأجهزة الشحن الخاصة بها والخاصة بالكاميرا Arri



الكاميرا اريفلكس بداخل الملحق كاتم الصوت مقاس ٣٠٠



مدير التصوير عبد الحليم نصر ينظر من خلال الكاميرا اريفلكس ٣٠٠ وبجواره المصور محمد طاهر
واسفل الكاميرا الميكانيست عبد الرازق من ستوديو الاهرام والمساعد محمود بكر



الكاميرا اريفلكس ١٦ مللي



الكاميرا اريفلكس بالملحق ١٢٠ S الصغير



الكاميرا اريفلكس ١٦ مللي M بخزان كبير للخام



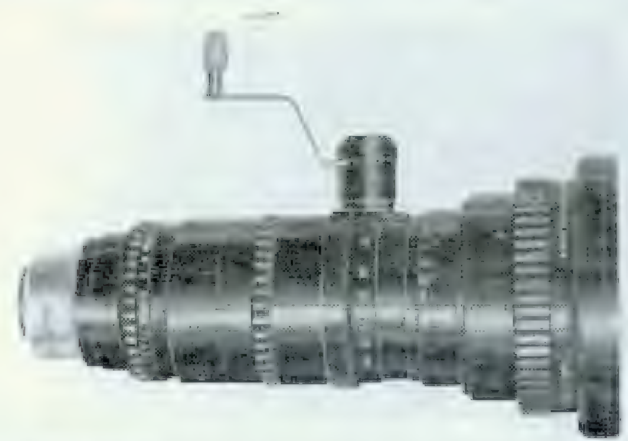
الكاميرا اكلير ١٦ مللي

الكاميرا بولكس بايار السويسرية ١٦ مللي

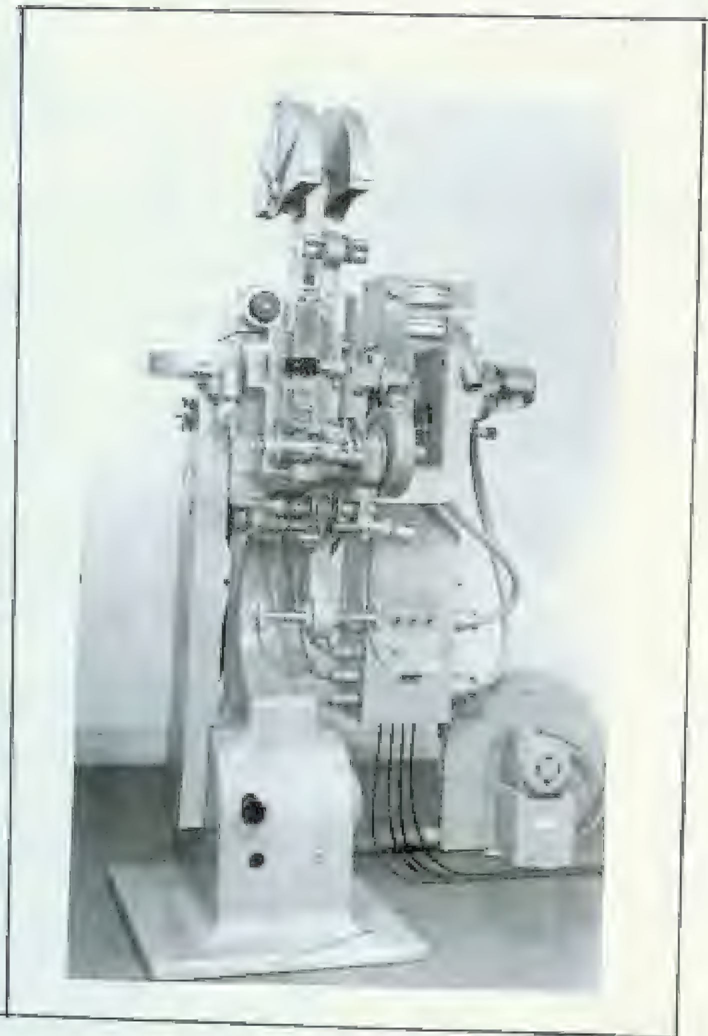


العدسة طويلة البعد البؤري ٦٠٠ مللي





العدسة الزوم ٢٥ - ٢٥٠ مللي



آلة طبع دوبرية أحضرها ستوديو جلال في الى ستوديو مصر بعد التأميم



المصور جوده عبد الجواد
السجيلرا والمخرج المونتير
جلال مصطفى يعملون
بكاميرا بولكس بايار ٣٥ مللي
ملك ستوديو مصر



ماكينات العرض الخلفى الذى
اشتراها ستوديو مصر من ألمانيا
الشرقية فى أوائل الستينات
والمهندس نصرى عبد النور
يشرف على تركيبها فى بلاتوه ٤
الجديد باستوديو مصر

فرع التصوير والسينما

القاهرة ٥ شارع قصر النيل
الاسكندرية



- كاميرات وسينما للتصوير
- أفلام فوتوغرافية وسينمائية
- ورق حساس فوتوغرافى وطبع المستندات
- أجهزة سينمائية وإليكترونية
- أجهزة تصوير فوتوغرافى
- أدوات معمل



وبفروع الفرع أهم منتجات الشركات العالمية
جيفارت • الفوزه • ...
فوما • جونسون • بل وهاول
ستريتا • بايار • ...
فوتلاندر • كوفنو • ...
اركس •



الشركة العامة للتجارة والكيماويات

إحدى شركات المؤسسة المصرية العامة للتجارة

اعلان عن الشركة الحكومية القطاع العام التى تستورد كافة خامات وأدوات التصوير
وكان يعمل بها مدير التصوير ابراهيم عادل

الباب السادس

جيل جديد .. وانطلاقة عصرية

(١٩٦٧ - ١٩٩٦)

- جيل جديد بطرق تعليم غير تقليدية .
- خروج التصوير من البلاتوهات .
- الاستوديوهات والمعدات الحديثة والأفلام الخام .
- الألوان والمعامل والسلبيات .
- المرأة والتصوير السينمائى .
- الحروب والتصوير السينمائى .
- شهب مصرية لامعة فى السينما المصرية .
- النقد والتصوير السينمائى .
- التصوير السينمائى تحت الماء .
- العائلات فى التصوير السينمائى .
- أحداث مؤسفة .
- متحف لمعدات التصوير السينمائى .
- مستقبل التصوير .
- مصورو هذه المرحلة .
- أهم إنجازات هذه المرحلة .
- هوامش الباب السادس .

جيـــل جديـــد
بطرق تعليم غير تقليدية

مما سبق لاحظنا كيفية وجود المصورون الجدد على الشاشة المصرية كل هذه السنين السابقة ، وعظمة عطائهم الفنى الذى وقف على نفس المستوى الفنى العالمى فى، الصورة السينمائية فى جميع المدارس الموجودة حتى هذه المرحلة ، وكان نظام – الأستاذ وتلامذته – هو النظام السائد كما أوضحت ، فكان المصور الجديد يسير متأثرا بنفس منهج أستاذه فى التصوير وخاصة فى البداية ، وليتميز بعضهم بأسلوبه الخاص وإبداعاته الذاتية مثلما حدث مثلا مع عبد العزيز فهمى ووحيد فريد ومحمود نصر وعبد المنعم بهنسى وعلى حسن ومصطفى إمام وغيرهم ، وهؤلاء كأمثلة وليس حصرا . فكل هؤلاء الأساتذة المصورون تعلموا وأبدعوا من أساتذتهم المرموقين السابقين أمثال الرواد المميزى أرفانيللى وبرونو سالفى وفيرى فاركاش ومحمد عبد العظيم وسامى بريل وعبد الحليم نصر ومصطفى حسن وغيرهم . واستمرت هذه الطريقة فى التجديد وتطوير التصوير فى السينما المصرية وهى نفسها الطريقة المتبعة فى السينما العالمية لأسلوب كلاسيكى متقدم له قواعده وروافده الكثيرة ولكن فى حدود الكلاسيكية المرئية التى هى إتقان لجماليات الصورة وتثبيت القواعد العامة الفوتوغرافية من منهج توزيع الإضاءة والظلال ومواكبة جو الفيلم للحدث الدرامى وإضافة إضاءة الأزمة الدرامية للموقف المناسب .. كانت هنا القواعد الكلاسيكية المتوارثة لا تختلف فى السينما المصرية أو الأمريكية أو الأوربية أو الروسية لأن المنهج التقليدى هو الغالب – وبدون الخوض فى تفاصيل – كانت جماليات الصورة متشابهة ولكن لكل مصور إضافته الخاصة ، وإن كان كثيرون قد بدءوا يتميزون وتظهر أسماؤهم كعلامات بارزة فى التصوير السينمائى وكان من أهم سمات هؤلاء المصورون هو المحافظة على الإتقان والجمال مع سرعة الأداء .. لأن التكاليف الاقتصادية لها أهمية كبيرة فى دولة مثلنا تعانى من تطور ونهوض وانكسار اقتصادى مازال فى دورته المستمرة .

ووجدت على ساحة التصوير عندنا ثلاثة عوامل جديدة غيرت بالكامل طريقة (الأستاذ وتلامذته) وإن كانت لم تلغها ولكن أبدعت طرقا أخرى كان ثمرتها الجيل الذى انتمى إليه وخرج من داخل جعبته كل المصورون الموجودين الآن فى السينما المصرية وكثيرا من البلدان العربية .

وأول هذه العوامل ظهور خريجى المعهد العالى للسينما الذى فتح عام ١٩٥٩ وبدأت بشائر دفعته الأولى عام ١٩٦٣ فعنصر الدراسة الأكاديمية ودراسة الفنون الأخرى والآداب وعلم النفس والموسيقى بجانب التصوير والكيمياء وعلوم المعمل السينمائى السنتومترى والدينستومترى والـ pH وخلافه أخرجت مصورا وليس حرفيا يتقن عمله فقط ولكن حرفى مثقف أخذ ينظر إلى الدراما الفيلمية نظرة أكثر شمولية وإن كان هذا لم يظهر بصورة كبيرة فى البدايات أو فى السنوات الأولى من وجود خريجى قسم التصوير على الساحة وكذلك وجود ورغم قلتهم خلاصة بعض خريجى كلية الفنون التطبيقية .. وإن كانت الكلية عريقة فى تاريخها للدراسة التصوير فإنها لم تغذ السينما المصرية طوال هذه السنين إلا بعد افتتاح التليفزيون المصرى وتغيير مناخ وجود المصورون على الشاشة المصرية .

العنصر الثانى المؤثر وجود عدة محافل ثقافية تهتم بنشر الثقافة السينمائية مثل ندوة الفيلم المختار التى أقامتها (مصلحة الفنون) فى حديقة قصر عابدين فى النصف الثانى من العقد الخامس ، وكانت الندوة تعرض وتحلل وتناقش الأفلام بأسلوب جعل رؤية الشباب الهاوى والدارس ينظر لهذه الأفلام بمفاهيم أكثر قيمة ويتعلم منها الكثير : ثم أعقب ذلك وجود أول جمعية أهلية للهواة لهذا الغرض وهى (جمعية الفيلم بالقاهرة) التى كانت تسير على نفس المنوال وترعرع فى أحضانها نخبة كبيرة ممن تجدهم على الساحة السينمائية الآن سواء كانوا نقادا أو مخرجين أو مصورون أو مونتيرين وخلافه، بدأ انتشار عدة جماعات ثقافية مثل جماعة السينما الجديدة – جماعة النقاد المصريين – جماعة السينمائيين التسجيلية –جمعية السينمائيات وغيرهم بين القاهرة والإسكندرية ثم قيام الثقافة الجماهيرية التابعة لوزارة الثقافة بنشر الوعى الثقافى الفيلمى فى قصور الثقافة فى كل المحافظات ، أوجد كل ذلك نوعا من الوعى عند المشاهد وكماً من الثقافة المرئية عند المصور الجديد أو الذى يخطط لدراسة التصوير مستقبلا . وأنا شخصيا أسجل

أن تعلمي في معهد السينما وتذوقي في جمعية الفيلم كان لهما الأثر الأكبر في تكويني الثقافي السينمائي في بداية حياتي وأعتقد أني ليس الوحيد في ذلك بل هناك الكثيرون مثلي وليس في التصوير فقط ولكن في جميع فروع العمل الفيلمي .. وهذا ما عطش بعد ذلك تيار السينما المصرية المختلفة في قربها من أشكال درامية جديدة لم تطرقها من قبل .

أما العنصر الثالث فهو وجود مجموعة لا بأس بها من الكتب العلمية في الفوتوغرافيا والتصوير والنقد الفيلمي والخدع أثرت المكتبة العربية في هذا التخصص فكانت كتب اللواء عبد الفتاح رياض (صورة رقم ١٣٧) الأساسية في علم الفوتوغرافيا والكيمائي خبير المعامل السينمائية الأستاذ / سعد عبد الرحمن قلبح في كتبه المترجمة أو المؤلفة سندا كبيرا لعلم المعامل والبصريات وجماليات التصوير . وكذلك الدكتور سيد علي في كتبه الخاصة بتكنيك التصوير والخدع ، ومدير التصوير وديد سري وحرمه ثريا حمدان في ترجمة كتاب الإضاءة الكلاسيكي (الرسم بالنور) **Painting with light** لمدير التصوير الأمريكي جون ألتون . كما أسهم الأستاذ أحمد الحضري (صورة رقم ١٣٨) في عدة كتب مترجمة أو مؤلفة في فروع التصوير المختلفة ، [1] وهو دخل السينما عن طريق الهواية عندما انضم إلى جماعة هواة السينما أثناء بعثته الدراسية في لندن في أوائل الخمسينيات ١٩٥١ ليصور مع الطالبة المخرجة الإيطالية لورنزا ماتزتي فيلم (معا) **Together** ويعرض هذا الفيلم في مهرجان كان ويحصل على جائزة ومن وقتها والأستاذ الحضري يسهم بدلو مستمر في الثقافة والنشاط السينمائي ويكفي أنه كان أحد المؤسسين الأساسيين والنشطين في إنشاء جمعية الفيلم بالقاهرة ونادي السينما وتولى عمادة معهد السينما عام ١٩٦٧ كما اهتم الفنان المخرج التسجيلي هاشم النحاس بترجمة الكتب الخاصة بالخدع المصرية . وكذلك اهتمامه بترجمة كتب خاصة بالتصوير ولغة الصورة والاهتمام الشديد بالمصورين المصريين وتأصيل تراثهم المرئي مثل دراسته التحليلية عن عبد العزيز فهمي وخلافه .

هذه العوامل الثلاثة كانت أرضا خصبة لنشأة نوعية جديدة من المصورين السينمائيين الأحدث – الدارسين المثقفين – والمعلمين كذلك بكل فخر من أساتذتهم العظام في معهد السينما .

كما أن ظهور اتجاهات مستحدثة في تصوير الأفلام الأوروبية بالذات مثل الواقعية الجديدة الثانية في التصوير السينمائي الإيطالي بأمثال مصورون أمثال (جي . ار . ألدو G . R . Aldo) و(جياني دي فينانزو) أو مصوري الموجة الجديدة الفرنسيين أمثال (راؤل كوتار) أو (هنري ديكا) أو (ساشا فيرني) أو المدرسة الشرقية في أوروبا الشرقية وعلى قمتهم المصورون الروس (فاديم يوسف) و(يوري اليكسو) و(سيرجي يورسيفسكي) جعل مفهوم التصوير السينمائي يبتعد كثيرا عن الأسلوب المتوارث الكلاسيكي المقام وينطلق التصوير في عدة اتجاهات ومدارس مختلفة وأهمها الواقعية المرئية وحرية حركة الكاميرا في التصوير خارج جدار الاستوديوهات فكثيرون تأثروا بهذا الاتجاه في مصر والعالم بأثره – وأنا واحد من هؤلاء – وهذا الاتجاه قلب موازين كثيرة في مفهوم التصوير والصورة كما نجد بعد ذلك .

خروج التصوير من البلاتوهات

في هذه المرحلة خرجت الكاميرا السينمائية بكثرة في الأماكن الطبيعية مثل الشقق السكنية والمحلات والمكاتب والشوارع والأزقة والحواري معبرة عن رؤية جديدة ومغايرة للأسلوب المعتمد أساسا على العمل داخل البلاتوه أو في (حوش) الأستوديو أو حارته .. هذا التغير الذي حدث كان مواكبا ومسايرا لفكر ونوعية المخرجين الجدد الذين ظهروا على الشاشة مثل علي عبد الخالق ونادر جلال وخيري بشارة وعلي بدرخان وعاطف الطيب وداود عبد السيد وسمير سيف وأشرف فهمي ومحمد راضي أوجدوا ضرورة درامية للتصوير في الأماكن الطبيعية وبالطبع ساعدهم على ذلك وجود مصورون شباب مختلف في تقليده وتصرفه وتعامله مع أدوات التصوير في هذه الأماكن الطبيعية . وأن كان هذا بدأ بالتدرج وليس مباشرا بعد تخرج الدفعات الأولى من معهد السينما وهذا لم يلغي العمل داخل البلاتوهات ولكن أوجد تيار مغاير .

وإحقاقا للحق وقبل أن استرسل في هذا الأسلوب الذي بدأ في الثمانينات وميز المصورون الشبان مع المخرجين رفاقهم أن السينما المصرية من قبل كانت في أحيان قليلة تخرج إلى الشوارع في لقطات قليلة للربط أو تنقل من خلال شباك الديكور مثلا داخل البلاتوه منظرا خارجيا سواء بالعرض الخلفي أو كصورة فوتوغرافية (انظر صورة ١٣٩) وفي أفلام قليلة مثل فيلم (حياة أو موت) عام ١٩٥٤ للمخرج كمال الشيخ

صور الفيلم فى أغلبه فى الأماكن الطبيعية الحقيقية وكان هذا حدثا استثنائيا ولكنه نجح بشكل كبير وإن كانت الظروف السائدة أيامها مهن ناحية المواضيع والمعدات لم تساعد على استمرار التجربة .. إلا أن مع تطور الفكر السينمائى وإبداعات المخرجين الجدد من الجيل السابق نجد فى كثير من الأحيان تبنى ديكورات بالكامل فى أماكن حقيقية (انظر صورة ١٤٠) مثلما حدث فى فيلم (السيد البلطى) عام ١٩٦٩ للمخرج توفيق صالح أو المتمردون عام ١٩٦٨ لنفس المخرج أو حين يتطلب المشهد أن يظهر معلم أثرى فى خلفية الصورة مثل القلعة أو الأهرام أو كوبرى امبابة مثل فيلم (الآنسة حنفى) عام ١٩٥٤ إخراج فطين عبد الوهاب حين تتطلب الأحداث أن تسكن إحدى الشخصيات فى سطوح عمارة تطل على القلعة ، أو يدور جزء من الحدث فوق سطوح عمارة فى القاهرة كما فى فيلم (بين السماء والأرض) للمخرج صلاح أبو سيف ومدير التصوير وحيد فريد عام ١٩٥٩ ففى هذا تميز كبير لبعض المخرجين والمصورون الذين تقدموا بمفهوم الصورة مما لا شك فيه .. لكن لم تحدث طفرة كاملة كما حدث مع جيل المخرجين والمصورون الجدد فى الثمانينات ويرجع ذلك لعدة عوامل توفرت لسينما هذه الفترة هى :

١– وعى ثقافى أكبر بلغة الصورة السينمائية وصدقها عندما تخرج إلى الأماكن الطبيعية وهذا تأثرا باتجاهات السينما العالمية –الأوربية فيها بالذات – سواء فى الإخراج أو التصوير أو التوليف وهذا سببه كما أوضحت سابقا الدراسة الأكاديمية وانتشار التوعية الثقافية فى محافل الجمعيات والندوات وانتشار النقد الموضوعى مع جيل جديد من النقاد دارس ومحلل وفى هذا سأتكلم بإسهاب . كما هو تطور منطقى للغة السينما التى ما زالت فى دور النمو والارتقاء من عام إلى آخر .

٢– ظهور مجموعة من المصورون الشبان يتعاملون مع الواقع المرئى فى الأماكن الطبيعية بسهولة وفهم وإتقان وربما هذا ساعد كثيرا المخرجين الشبان الجدد فى التعبير عن سينما مختلفة بالكامل عن سابقتها .(أنظر الصور ١٤١، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥) .

٣ – ظهور (مدرسة السينما التسجيلية الواقعية) سواء من مخرجين أو مصورون وتدريبهم على التعامل مع الواقع بشكل اكسبهم خبرة كبيرة .. ظهرت آثارها فى أعمالهم الروائية .

٤ – خفة وسهولة المعدات المستخدمة سواء الكاميرات مثل(أريفلكس II C) فى الحركة والتنقل وقلة الوزن وكذلك معدات الإضاءة الأقل حجما ووزنا وذات شدة إضاءة كبيرة مثل لمبات (الكوارتز هالوجين) – لاحظ المعدات الجديدة فى هذه المرحلة – .

٥ – خفض التكلفة بالنسبة للتصوير فى الشوارع والشقق والأماكن الطبيعية بالنسبة لما أحدثه التخبط فى القطاع العام السينمائى من مغالاة شديدة فى تكاليف بناء وإقامة الديكورات داخل الاستوديوهات ودفع تكاليف مضاعفة لأجور العمالة الفنية والخامات.

هذه العوامل مجتمعة ساعدت على ظهور صورة سينمائية تعمل وتتألق خارج دائرة الاستوديوهات التاريخية وإن كان هذا غير صحى بالكامل ولكن تطور واختلاف الظروف هى التى ساعدت على ذلك وإن كان ذلك قد أفاد أسلوب التصوير السينمائى كثيرا فى الاتجاه الواقعى وأصبح سائدا الآن فى التصوير السينمائى فى مصر وإن كان يعتبر حدثا غريبا فى أواخر السبعينات .

ولقد عبر عن ذلك الناقد سمير فريد [٣] بقوله (وإذا كانت الواقعية الجديدة المصرية فى الثمانينات تشترك مع الواقعية الجديدة الإيطالية فى العقد الخامس من حيث خروج الكاميرا إلى الشارع فى إيطاليا بسبب تدمير الاستوديوهات أثناء الحرب وفى مصر تدمير الاستوديوهات أثناء القطاع العام ؛ إلا أنها تختلف فى مصر حسب تاريخ تطور السينما المصرية .

إن الواقعية الجديدة المصرية لا تقتصر على أفلام الواقع الاجتماعى الحى إلا أنها تشمل الفنتازيا فى أبناب والأفوكاتو ، والسيرة الذاتية فى العوامة ٧٠ ، وما وراء الواقع فى الحب قصة أخيرة . والكوميديا فى السادة الرجال والتاريخ القديم فى الجوع؛ ولذلك نقول أنها واقعية بلا ضفاف وإن لم تصل إلى الآفاق البعيدة لأعمال بيكاسو وكافكا فى نقد جارودى . أفلام عاطف الطيب ومحمد خان ورأفت الميهى و داود عبد السيد وغيرهم من أعلام الواقعية الجديدة فى السينما المصرية هى التى عبرت وتعبر البحر المتوسط إلى أوروبا والعالم على نحو لم يحدث من قبل لأفلام أية حركة من حركات التجديد فى تاريخ الأفلام المصرية .) وحتى هنا ينتهى كلام الناقد سمير فريد وهو يلخص بكل وضوح مساهمة المصورون الشبان الجدد فى هذا العبور الفنى الكثيف .

المعدات الحديثة والاستوديوهات وتطور الفيلم الخام

أولا : في الإضاءة :

شهدت هذه الفترة تغيرا كبيرا فى معدات الإضاءة فقد تطور أسلوب التصوير السينمائى فى العالم كما أوضحت باتجاهات المصورون الأوروبيين الذين خرجوا من سجن البلاتوه ، وهذا خلق بالضرورة مطالب تكنيكية فى معدات الإضاءة عملت على تسهيل العمل لهم فى الأماكن الطبيعية واعتمادهم على مصادر التيار الكهربائى الموجود والمتقطع (A.C) وخفة أوزان وأحجام المعدات .. وخرج ضوئى مستمر مع المحافظة قدر الإمكان على درجة حرارة لون اللمبات أثناء التشغيل كما هى .. كما أصبح الفيلم الملون هو السائد وقل إنتاج الفيلم الأبيض واسود . ولقد أثرت هذه الفترة على أربعة تغيرات أساسية فى معدات الإضاءة فى مصر وهى :

أ - ظهور لمبات الإضاءة الغامرة الكوارتز هالوجين Quartz HALOGEN وتغير جميع اللمبات القديمة بنوعية جديدة من هذه اللمبات .

ب - ظهور لمبات الإضاءة (HMI) ذات الضوء الأزرق من درجة (VIOLET) واعتمادها على التيار الكهربى المتقطع الموجود فى كل مكان وتستقر درجة شدتها ونصوعها ثابتة لا تتغير بعد تشغيلها بفترة وجيزة ولساعات محددة حسابيا.

ج - انتشار التصوير بالإضاءة الغير مباشرة وبالتالى وسائل إضاءة تساعد على ذلك .

د - استعمال إضاءة خفيفة تستمد قوتها من البطاريات ذات التيار المستمر (.D.C) لمواكبة حركة التصوير فى الأماكن العامة والشوارع والسيارات وخلافه .

هذا بالإضافة إلى كل معدات الإضاءة السابقة المستعملة .

أ - <u>لمبات الكوارتز هالوجين</u> : لمبات الفتيلة المشتعلة من التونجستن TUNGSTEN التى كانت مستعملة فى التصوير بالأبيض والأسود بها عيب أساسى وهو تبخر معدن الفتيلة بالحرارة الشديدة فى حيز فراغ اللمبة ثم ترسبه على جدار اللمبة الداخلى مما يحد بالتدريج من كفاءة الخرج الضوئى المنبعث من اللمبة ويجعلها أقل كفاءة فى الشدة لترسيب المعدن واسوداد الجدار ، وهذه ليست مشكلة فى تصوير أفلام الأبيض واسود ، ولكنها مشكلة شديدة التعقيد

عند تصوير الأفلام الملونة ، لأهمية المحافظة على درجة حرارة الألوان فى المشهد الواحد كما ضبطه وحدده المصور وإلا اختلفت درجة الحرارة من زاوية أو لقطة إلى أخرى وبهذا سنجد تشكيلة متنوعة من درجات اللون الواحد والمسحات اللونية غير المستحبة ومغايرة لطبيعة لون الأشياء فى المشهد الواحد .

وتقوم نظرية هذه اللمبات الجديدة على تصنيعها من زجاج الكوارتز وملء فراغها بغاز الهالوجين الذى يعمل عند توهج الفتيلة وتبخر التونجستن إلى إعادة ترسيبه مرة أخرى على الفتيلة نفسها عن طريق تيارات الحمل الموجودة داخل اللمبة ويساعد زجاج الكوارتز على عدم المساعدة على ترسب أى بخار معدنى بداخله من شدة التوهج ولقد تم اختراع عدة مقاسات وأحجام من هذه النوعية من اللمبات فاستبدلت جميع اللمبات القديمة فى وسائل الإضاءة التقليدية (المركزة SPOT LIGHT) سواء الأحجام الصغيرة أو الكبيرة (١ كيلو وات ، ٢ كيلو وات ، ٥ كيلو وات ، ١٠ كيلو وات) كما ظهرت النوعية الصغيرة من هذه الإضاءة (انظر صورة رقم ١٤٨) وبدون عدسة الفريزنل (WITHOUT FRESNEL LENSES) وفى حجم (بروجيكتور) صغير يسمى (MULTI BEAM) وتعمل إضاءته المنتشرة القوية على نشر كمية من الخرج الضوء كبيرة . وتطورت هذه النوعية بعد ذلك إلى إمكانية تركيز أو انتشار (SPOT - FLOOP) إضاءتها بتحريك مركز اللمبة إلى الأمام أو الخلف حسب رغبة المصور ويركب على هذه الإضاءة كل وسائل التحكم المعروفة من شاش وقواطع للضوء (FLAG) وألوان والجيلاتين (انظر صورة رقم ١٤٧) ولقد أصبحت هذه الإضاءة مهمة جدا فى التصوير الخارجى فى الأماكن الطبيعية لإمكانية نشر (سحابة) من الضوء تغمر مكان ما بكم بسيط وخفيف من الإضاءة (انظر صورة رقم ١٤٩) وفى نفس الوقت المحافظة على درجة حرارة اللون ثابتة وجيدة وبدون تغير . هذا بخلاف سهولة وضع هذه اللمبات الصغيرة فى الشقق والمحلات وتعليقها بوسائل مختلفة فى الحوائط والأسقف وبدون شغل أماكن كبيرة ومزاحمتها فى مساحة التصوير . ولقد اشتهرت شركة COLOR TRAN العالمية فى توريد كمية لا بأس بها من هذه اللمبات إلى مصر وكذلك تم تصنيع كميات محلية منها عند ورش فكرى ميخائيل أو أحمد كاميرا أو الشتيدى أو سيد سليمان .

ب – لمبات HMI ذات الضوء الأزرق : (انظر صورة ١٤٦) وهذا تطور آخر في صناع الألوان وانتشار التصوير في الأماكن الطبيعية فمن المعروف أن استعمال ضوء قوى أزرق كان يحتاج إلى بروت (BRUTE) أو آرك (ARK) وهي إضاءة أقواس الكربون التي تحتاج في تشغيلها إلى تيار مستمر (D. C.) شديد كما أن حجم البروجيكتور الكبير وما يخرجه من احتراق أقطاب الكربون (سواء الأزرق أو الأحمر) من دخان وثاني أكسيد الكربون يحول المكان المغلق إلى شيء سيء للغاية .. لذلك أمكن اختراع لمبات متوهجة المعدن تسمى HMI أي (هالا يد الأيوديين المعدني) HALOID METAL IODINE تعمل بالتيار الكهربائي المتقطع (A. C) وفي أي مكان وتخرج ضوءاً شديد القوة أزرق (فيوليت) ذات حزمة طويلة وموجة قصيرة ويمكن بالطبع تغيير نوع اللون الأزرق بإضافة أي لون مرشح جيلاتين مغاير يريد المصور وضعه .. هذه اللمبات وجدت في السوق المصري باسم متداول (أبو لو) – آلة الفن عن الإغريق – وإن كان اسمها المتداول في العالم HMI (إتش – إم – آي) وتنتجها مصانع عديدة في أوروبا والولايات المتحدة واليابان . ويوجد منها أحجام (٢٠٠ كيلو وات ، ٥٧٥ كيلو وات ، ١٢٠٠ كيلو وات ، ٢٥٠٠ كيلو وات ، ٤٠٠٠ كيلو وات ، ١٢٠٠٠ كيلو وات) تعمل شدة هذه الإضاءة بكامل قوتها بعد إشعالها بفترة لا تتجاوز خمسا وأربعين ثانية .. وتعمل هذه الإضاءة على فولتية عالية تتم في محول مع كل لمبة على حدة ومناسب لشدة واطيتها .

وهذه اللمبات تعمل لعدد ساعات ثم تستبدل بغيرها وبداخل كل بروجيكتور يوجد عداد يحدد ساعات استهلاك اللمبة .

واللمبة الـ ٢٠٠ كيلو وات تعمل لمدة ٣٠٠ ساعة سواء إضاءة مستمرة أو على فترات وأيام . [4]

واللمبة ٥٧٥ كيلو وات تعمل لمد ٧٥٠ ساعة ، واللمبة ١٢٠٠ كيلو وات تعمل لمدة ٧٥٠ ساعة ، واللمبة ٢٥٠٠ كيلو وات تعمل لمدة ٥٠٠ ساعة ، وتعمل اللمبة ١٢٠٠٠ كيلو وات عدد أقل من الساعات وللأسف الشديد فإن كل متعهدي إيجار اللمبات في مصر سواء في القطاع العام أو الخاص يستمرون في استعمال اللمبة حتى الاحتراق وهذا يجعل من نوعية خرجه الضوئي واللون مغايرا تماما للمطلوب فتظهر على الفيلم مساحات غير مطلوبة وهذا من أحد مشاكل التصوير الملون عندنا .

كما أن لهذه اللمبات مشاكل خاصة بالرعشة الضوئية (FLICKER LIGHT) التي لا ترى بالعين ولكن تلاحظ على الفيلم ويكون سبب ذلك بالطبع استهلاك اللمبة ساعات أكثر من المسموح والمصرح به .. أو عيب في ميكانيكا حركة غالق (SHUTTER) الكاميرا . ولا تعمل هذه اللمبات عندما يكون شدة التيار أقل من ٢٠٩ فولت في الأحجام حتى ٢٥٠٠ كيلو وات وعلى تيار فولتيته ٣٦٠ على الأقل في الأنواع الأكبر (٤ كيلو و ١٢ كيلو)[5] وتوجد أنواع أخرى مختلفة من نوعيات هذا النظام من اللمبات ولكن في التصوير السينمائي في مصر تستعمل هذه اللمبات الآن فقط .

وتستعمل منها أنواع مستوردة من ألمانيا (ARRI) أو (KOBOLD) أو فرنسا (LTM) وإيطاليا وإنجلترا مثل (LUMO) التي تصنع كذلك كافة (البروجكترات).. بل إن صنع أنواع منها بواسطة ورشة سيد سليمان ، وتم تحويل بعض اللمبات القديمة الخمسة كيلو إلى لمبات (HMI) لبعض المحلات التي تؤجر معدات التصوير .

ج – الإضاءة غير المباشرة : يتطلب التصوير بالألوان إضاءة ناعمة منتشرة وهذا لا يلغي الإضاءة المركزة ولكن يفضل الخلط بين النوعين من الإضاءة .. وبالطبع كل مصور له إبداعاته في استعمال أدواته .. ولكن ما يهمني هنا انتشار هذه الإضاءة سواء كانت عن طريق عواكس مثل الشماسي أو الأقمشة أو الورق الأبيض (انظر صورة ١٥٠) أو عن طريق تعليقها مثل الفريا (انظر صورة ١٥١) أو باستعمال وسط مشتت للضوء أمام المصدر الضوء مثل ورق (الكالك) الخاص بالرسوم الهندسية بكثافته المختلفة . كما وجدت في الساحة المصرية ولكن بكمية قليلة وعند متعهدي إيجار معدات الإضاءة في القطاع الخاص لمبات إضاءة منتشرة خصيصا لذلك وتوجد عدة أنواع منها في مصر وبواتيه تتراوح بين ٢٠٠٠ كيلو وات و ٤٠٠٠ كيلو وات . وأحب أن أضيف أن الضوء غير المباشر قد استعمل في السينما المصرية من قبل كثيرا كما لاحظنا أن المصور توليو كياريني قد استعمل الضوء الناعم في فيلم (زليخة تحب عاشور) عام ١٩٤٠ إخراج أحمد جلال كما كان أستاذنا الراحل عبد العزيز فهمي يفضل استخدام هذه النوعية من الضوء .

د – **الإضاءة الخفيفة بالبطاريات** : هذه الإضاءة كانت موجودة من قبل ولكن زاد انتشارها في الأماكن المغلقة الخارجية وبالذات السيارات والأماكن الضيقة وهي تعمل لساعات قليلة للغاية وتطور نوع بطاريتها وأصبحت تعتمد على نوعين (النيكل كادنيوم) (NICKEL CADNIUM) التي تعمل بكفاءة أكبر ووجدت منها في هذه الفترة ماركتان إحداهما ألمانية تسمى (سلفانيا) SYLVANIA والأخرى أمريكية من شركة Color Tram تسمى ميني برو (MINI - PRO) وإن كان تداول كلمة سن جن (SUN GUN) عند طلب هذه النوعية الخفيفة من الإضاءة (أنظر صورة ١٥٢) .

ثانيا : أدوات قياس التعريض : انتشر استعمال قياسات التعريض وظهرت في الساحة المصرية مع المصورون ماركات مثل سبكترا (SPECTRA) ولونا برو (LUNA - PRO) هذا بالإضافة إلى الماركات السابقة وظهر في الآونة الأخيرة القياسات الإلكترونية الرقمية (ديجيتال) Digital ومن النوع المركز SPOT Meters واشتهرت به شركة سكونك (SEKONIC) اليابانية (أنظر صورة ١٥٣) .

ثالثا : الكاميرات : ٣٥٣٢٧ هذا الرقم هو عدد الكاميرات المنتجة من ماركة (أريفلكس II C ARRI) التي أنتجتها مصانع الشركة في ألمانيا وغزت بها العالم أجمع كأحسن وأخف وأرخص كاميرا سينمائية بداية من منتصف الخمسينات حتى منتصف السبعينات [٦] هذه الكاميرا وجدت في الساحة الأمريكية معقل صناعة التصوير في العالم وحصلت على جائزة الأكاديمية الأمريكية لصناع الفيلم الأمريكي (الأوسكار) وفرضت وجودها بقوة على أهم الأعمال الفيلمية وخاصة بعدما تأثر أسلوب التصوير الأمريكي نفسه بالاتجاهات الأوربية الحديثة كما أوضحت ، وبعد إنتاج هذه العدد من الكاميرات الاريفلكس توقف المصنع عن إنتاج هذه النوعية وطورها إلى موديل ARRI 3 ويوجد عندنا في مصر واحدة فقط في المركز القومي للسينما لتصوير الأفلام التسجيلية (أنظر صورة رقم ١٥٤) .

ولقد أنتجت المصانع الألمانية جيلا جديدا من الكاميرات فيه ميزة خفة الوزن وإمكانية تسجيل الصوت .. حيث أن الكاميرات السابقة كانت تحتاج إلى كاتم صوت كبير ولا تصلح مع ثورة التصوير الحديث في الأماكن الطبيعية والشوارع الضيقة، لذا ظهرت الكاميرا ARRI BL 1 ثم عدلت إلى BL.2 ثم BL.3 ثم BL.4 (انظر الصورة ١٥٥) وكل هذه الموديلات موجودة عندنا في مصر وأنا أتعجب من الذين يكتبون دائما عن تخلف الكاميرات عندنا وكأنهم ببغاءات يرددون كلام معاد وبدون فهم أو حتى سؤال لمعرفة الحقائق لم تلا ذلك أحدث موديلات هذه الشركة وهي ARRI 535 (انظر الصورة ١٥٦) ويوجد منها أربع كاميرات في مصر وهي أحدث كاميرات موجودة حتى وقتنا هذا تنتجها ألمانيا ,كما يركب على هذه الكاميرا وحدة فيديو تجعل المخرج يراقب الصورة بعد نقلها على (مونيتور) وموجود عندنا هذا في مصر ، وهذه الطريقة استحدثت في أواخر العقد السادس في الولايات المتحدة الأمريكية (٧) وانتشرت حاليا في كل العالم لمراقبة المخرج الصورة الملتقطة أول بأول (انظر صورة ١٥٧) .

هذا بالإضافة إلى أن الكاميرات ARRI IIC لم يتعد العمل بها بل تم تطويرها محليا لمواكب التصوير في مصر فمثلا أنا صممت كاتم للصوت لهذه الكاميرات (انظر الصورة ١٥٨) لتلائم التصوير والتسجيل في أماكن التصوير المفتوحة والطرق بشرط وجود موتور كريستال متزامن ٢٤ كادر بها ، كما تم وضعها في العازل المائي تحت الماء (انظر صورة ١٨٥) ، كما أنها بالنسبة لكثير من المصورون الذين يصورون والكاميرا محمولة بيدهم تكون هذه النوعية من الكاميرا ضرورية وأكثر راحة وحركة .

كما وجدت مصادر قوى (بطاريات) خفيفة تربط على وسط المصور أثناء حركته وبدون الارتباط بشخص يحمل البطارية ، وبداخل هذا الحزام يوجد كذلك جهاز لشحن هذه البطاريات (أنظر صورة ١٥٢) .

كما احضر المرحوم المخرج د. سيد عيسى كاميرا روسية الصنع بعدساتها وكذلك عدسة ١٠٠٠ ملي من الاتحاد السوفيتي ولكنه الوحيد الذي عمل عليها مع مدير التصوير الفنان نسيم ونيس في فيلم (المفتوتي) عام ١٩٨٣ .

كما ظهر من هذه النوعية الموديل ARRI II C V وهو يعمل بداخله على غالق متغير الفتحات من الصفر إلى ١٦٥ درجة ويساعد هذا التغير فى اتساع فتحة الغالق إلى التحكم فى زيادة أو تقليل التعريض وإلى عمق ميدان أكبر فى الصور الملتقطة أو العكس، كما يتحكم فى حدة الصورة (IMAGT SHARPNESS) .

رابعا : العدسات : بالإضافة إلى العدسات المتعارف عليها سابقا ، أصبحت العدسات المستعملة بداية من موديل الكاميرا ARRI BL.4 هى ألمانية من ماركة زايس ZEISS وهذه العدسات متسعة الفتحة ذو عدسات رقيقة مركبة بحيث يطلق عليها اصطلاح أنها عدسات أكثر سرعة و تلتقط الصورة فى ظروف الإضاءة الضعيفة (SUPER HIGH SPEED LENSES) .

- كل هذا التطور لطلبات التصوير الحديث فى الأماكن غير المهيئة بالكامل للتصوير النموذجى مثل البلاتوهات - وتتدرج فتحات هذه العدسات اتساعا من ١٦ / ١١ / ٨ / ٥،٦ / ٤ / ٢،٨ / ٢ / ١،٢ والفتحة الأخيرة وجد أنها تصل إلى ١،٣ بالقياس بنظام التخلخل الضوئى .T ولكنها تكتب بنظام القياس اللوغاريتمى .F .

كما وجدت عدسات زوم متطورة من ٢٥ مللى إلى ٢٥٠ مللى ، وبتركيب قطعة وصل (EXTENION TUBE) يمكن أن تصل إلى ٥٠٠ مللى (انظر صورة ١٥٩) كما وجدت عدسة ماركة كانون يابانية من ٢٧ مللى إلى ٣٠٠ مللى كما يوجد عدسة ١٠٠٠ للكاميرا ذاتها .

خامسا : المرشحات : تطورت صناعة المرشحات بشكل اقتصادى سواء فى بلاد جنوب شرق آسيا واليابان بالذات وكان سبب ذلك فى حقيقته انتشار التصوير الفوتوغرافى والفيديو للهواة بشكل كبير ، وظهرت أنواع من هذه المرشحات رخيصة الثمن ولكنها من البلاستيك (الباغة) .. ولكن الأنواع السينمائية تكون من الزجاج النقى وبأحجام مختلفة وبأسعار أغلى بكثير ولكن توجد فى الأسواق المصرية عدة شركات تبيع هذه الأنواع الرخيصة وبالذات الموجودة من فرنسا وجنوب آسيا واليابان وتايوان .

سادسا : آلات الحركة : غير الوسائل الموجودة من قبل ، ظهرت حركة الكاميرا الحرة فى كثير من أفلام حقبة الثمانينات ، وكان التصوير فى الشوارع والكاميرا محمولة على اليد أحد مميزات عناصر التصوير فى هذه الفترة (انظر صورة ١٤٢) كما استعملت الشاريوهات الدائرية مختلفة الأقطار (انظر صورة رقم ١٦٠) ولقد استعملت أنا شخصيا سيارة كرين تركيب لمبات الكهرباء فى الطرق لأول مرة أثناء تصويرى فى جمهورية العراق مع المخرج المصرى المرحوم ابراهيم عبد الجليل لعدم وجود روافع هناك عام ١٩٧٦ ، ثم عاودت العمل بهذا النظام فى فيلم (ضربة شمس) من اخراج محمد خان وهنا يجب أن تكون الكاميرا محمولة على اليد لامتصاص الاهتزازات الناتجة من حركة ووقوف هذا الجهاز غير المهيأ أصلا لذلك ولكنه تحايل منى ومن غيرى بعد ذلك فى استخدام حركة عملاقة بالنسبة لأجهزة الرفع الموجودة فى السينما المصرية ، وأحب أن أضيف وبصفة شخصية أنى أحببت جدا العمل بهذه الرافعة فى فيلم (طائرة على الطريق) عام ١٩٨١ وبالذات فى مدينة الاسماعيلية حيث أعطتنى هذه الرافعة تشكيل مرئى يفوق الخيال (انظر صورة رقم ١٦١) كما وجدت أنواع من الروافع المتوسطة الارتفاع منها PICCOLO الهولندى ومنها الأمريكى مثل الرافعة التى تركب على الشاريو (أليماك) ELEMAKC ويسمى جيب ارم (JIB-ARM) (انظر الصورة ١٦٢) وميزة هذه الرافعة هى سهولة الحركة فى الأماكن الضيقة وإمكانية تحريك عجلها حسب المساحة التى ستمر فيها ، كما يعمل على القضبان (السكة الحديد) أو على الأرض الملساء بعجل من الكاوتشوك المنفخ كما ظهر جيل مقلد من الرافع البازوكا فى القطاع الخاص ٤ روافع حتى الآن .

ولقد أحضر المخرج طارق العريان أول ستيدى كام (STEADI CAM) فى مصر عام ١٩٨٩ ولقد صورت بها أول شوطات فى فيلم (الإمبراطور) (انظر الصورة رقم ١٦٣) ولا أعرف بعد ذلك هل استعملت أم حدث بها عطل ، لأنى علمت أنه أحضر مصور بالاستيادى كام فى فيلم (الباشا) كما استعمل بكثرة رءوس الكاميرات (TRIPOD HEAD) التى تعمل بنظام الجيرو (GYRO) للحركة الأفقية والرأسية. وتطور استعمال (الحطات) (MOUNT) للكاميرات المثبتة على السيارات سواء من الجوانب أو ملاصق للإطارات أو للعربيات الكبيرة (انظر الصور ١٦٤،١٦٥) أو للموتوسيكلات .

وللأسف الشديد ينقصنا حاليا وسائل كثيرة للحركة سواء أثناء التصوير بالهيليكوبتر أو بنظام (الجراف كاميرا) Camera Graf أو نظام الرأس المتحركة (Remote Head) بالريموت على البوم كرين (Boom Crane) ويوجد المصور في هذه الحالة على الأرض ويحرك الكاميرا من خلال شاشة مونيتور . كما ينقصنا جميع وسائل ثبات وعدم اهتزاز الصورة أثناء التصوير .

سابعا : الاستديوهات : للأسف الشديد تمخضت مشروعات القطاع العام في بناء الاستديوهات على بناء مكاتب للموظفين المتخمين والاداريين البيروقراطيين في مدينة السينما وإقامة ٢ بلاتوه تسكنهم الوطاويط ويخرجون في زفة جميلة في غروب كل يوم في حديقة المدينة ، هذا بالإضافة إلى الحالة السيئة التي وصلتها البلاتوهات القديمة ويكفى أن نعرف حال دورات المياه في هذه الاستديوهات ونعلم ما وصلت اليه من اهمال في الخدمات والتفنن في زخرفة القشور ، وربما ما يكفى أن تصرف آلاف من الجنيهات على بناء بوابات خرسانية شاهقة في إحدى مراحل القطاع العام السينمائي لدخول المدينة وكنا نحن وقتها كمصورون نطلب ونعاني من تخلف المعمل السينمائي الملون ونطلب تحديثه . لكن (التفكير الاستعراضي) للقائمين وقتها جعلت بوابات مدينة السينما الشاهقة تضاهي بوابات هندبرج الشهيرة في برلين التي كانت تفصل بين برلين الشرقية والغربية .... بوابات المدينة نموذج مثالي تصرف أموال القطاع العام السينمائي في الفاضي للأسف الشديد . في عام ١٩٩٥ تم تجهيز أحد بلاتوهات المدينة للعمل التليفزيوني . وفي هذه الفترة شهدت مولد وموت أول بلاتوه في الريف المصرى أقامه المخرج الراحل دكتور سيد عيسى في قرية بشلا بالدقهلية وقد تم تصوير فيلم (المغنواتي) به من تصوير نسيم ونيس وكان يحمل اسم (استديو بشلا) وكان مجهز ببلاتوه كبير ومعدات اضاءه وحركة وحجرات للمونتاج والممثلين وأعمال النجارة والجبس كما كانت توجد به الكاميرا الروسية السابقة الاشارة اليها . وانتهى العمل بهذا البلاتوه بوفاة د. سيد عيسى وأخيه المنتج توفيق عيسى .

(كما انتشر في السنوات الأخيرة إقامة البلاتوهات الخاصة في الجراجات وأسفل بدروم العمارات والساحات الكبيرة وفي المناطق النائية وهذه البلاتوهات انتشرت للتصوير الفيديو لانتشار ورواج المسلسلات التليفزيونية وخاصة بعد البث الفضائي .

الكثيف للمحطات العربية وطلبها المستمر على الأعمال الدرامية بالفيديو . وحتى الآن وعلى حسب معلوماتي يوجد في المعادى ٣ بلاتوهات وفي الجيزة اثنان وفي الهرم اثنين أحدهما في نزلة السمان والثاني في شبرا منت وفي مدينة نصر واحد وفي العباسية واحد وفي السيدة نفيسة واحد وربما هناك أكثر من ذلك ولكني لا أعلم).

أما الكارثة الكبرى فهي تحويل صالة العرض الأساسية وحجرات مونتاج النيجاتيف في (معمل ستديو مصر الجديدة) إلى بلاتوه لشركة بث فضائية عربية .

وكثيرا ما يحول مشتل المدينة ومخزن الإضاءة القديمة في أستوديو مصر وصالة العرض والمكساج القديمة وورشة النجارة إلى بلاتوهات للتصوير كما أقامت وزارة الإعلام المدينة الإعلامية في ٦ أكتوبر وهي حتى الآن تحت الإنشاء والتجهيز خصوصا في البلاتوهات .

سابعا : أجهزة العرض الخلفي : استمر العمل بالعروض الخلفية في فيلم (القطار) للمخرج أحمد فؤاد ومدير التصوير رمسيس مرزوق عام ١٩٨٦ ولكن بعد ذلك تعطلت آلات العرض في استوديو مصر وأصبح البلاتوه رقم (٤) مخصصا لإيجار التليفزيون والكروما وتمزقت ستارة العرض الملحقة بالبلاتوه كما تعطلت ومزقت ستارة استوديو نحاس .. مما جعلنا بعد كل هذه السنين لا نملك خدعة العرض الخلفي التي ملأت أفلام الاربعينات والخمسينات بمؤثراتها الجذابة ، مما جعلني في أحد الحلول الفيلمية تصوير هذه الخدع بالفيديو بطريقة الكروما ثم نقلها على شريط سينما بلندن وأن كانت النتيجة غير مرضية وكان ذلك في فيلما (اغتيال) عام ١٩٩٦ وفيلم (حسن اللول) عام ١٩٩٧ وهما من إخراج نادر جلال . وان كانت هذه الطريقة قد استعملها قبل ذلك لأول مرة المخرج نيازى مصطفى في فيلم (فتوة الناس الغلابة) عام ١٩٨٤ وتصوير كمال كريم ونقل الخدع في الولايات المتحدة .

ثامنا : الافلام الخام : في ظروف سياسية كان الاقتصاد المصرى يعتمد على الاستيراد من الكتلة الشرقية كانت شركة مصر للتجارة والكيماويات التابعة للقطاع العام تحضر الأفلام أرفو ORWO الملونة التي كانت بطيئة الحساسية للغاية وكانت أفلام إيستمان كوداك تحضر وتباع من بيروت ونشط سماسرة هذه الافلام اللبنانيين ثم وجدت أفلام

أجفا الألمانية البلجيكية وفوجي اليابانية لأول مرة بعد سياسة الانفتاح في عصرها الأول ولقد صورت أنا أول فيلم مصرى بخام فوجى عام ١٩٨١ وكان (سواق الاتوبيس) إخراج الراحل عاطف الطيب ، ثم ظهرخام فوجى سريع الحساسية في الاسواق المصرية مع العالمية لتصل حساسيته إلى ٥٠٠ ASA وكان هذا جديدا وغريبا على صناعة شرائط الافلام الملونة وقتها .. ولقد حصلت شركة فوجى اليابانية على جائزة (الأوسكار) وجائزة (أيمى) وغيرها من الجوائز عام ١٩٨١ (أنظر صورة رقم ١٦٦، ١٦٧) لتطويرها الفيلم الخام الملون إلى هذه الحساسيه .. مع المحافظة على حبيبات الفضة صغيرة، فمن المعروف أنه كلما زادت حساسية الفيلم الخام يزداد حجم حبيبات الفضة وهذا يلاحظ على الشاشة لنسبة تكبير الصورة السينمائية الكبير .

ثم أعقب ذلك بسنوات تطور حساسيات شركة كوداك وأجفا بتكنولوجية حديثة وفى تنافس شديد للأحسن لنا كمصورون بحيث امتدت مساحة عملنا فى المنحنى البيانى المميز (أو سماحية العجينة الفوتوغرافية) إلى عدة درجات مرنة ولقد ساعد هذا التقدم فى صناعة حساسية الفيلم الخام وفى التوسع أكثر فى التصوير فى الاماكن الحقيقية وبإضاءة أقل وأبسط .

وأضيف أنه من مرحلة العقد السادس إنتشرت شركات تأجير المعدات للأفلام المصرية من خارج الاستوديوهات فكانت (التعاونية) فى شارع عماد الدين و (سيد كاميرا) فى شارع سليمان الحلبى و (عبده عبدالخالق) فى الفجالة من أشهر هذه الشركات ثم تزايدت هذه الشركات برواج المسلسلات التليفزيونية وتصوير الأعلانات وأغانى الفيديو كليب .

الألوان والمعامل والسلبيات

الأفلام الملونة فرضت وجودها كتطور طبيعى للصورة فى الفيلم السينمائى، وفى المرحلة السابقة وجد أول معمل ملون فى مصر فى استوديو مصر تحت رعاية نظام القطاع العام وملكية الدولة لوسائل الانتاج والتصنيع بالفكر الاشتراكى لهذه الحقبة من تاريخ بلدنا ، ومع زيادة عدد الافلام الملونة باطراد وقلة الخبرة الفنية سواء للمصورون أوفنيى المعامل وبالإضافة إلى اختلاف مصادر الخامات المستعملة فى تشغيل هذه الافلام

سواء فى المعامل أو التصوير ، فكثيرا لظروف اقتصادية تمر بها البلاد .. تستورد خامات أقل جودة لتشغيل المعامل أو الاعتماد على أفلام (أرفو) من المانيا الشرقية (سابقا) بدلا من (أجفا) لألمانيا الغربية أو (كوداك) من الكتلة الغربية .. هذه الظروف مجتمعة.. جعلت الافلام الملونة فى بداية هذه المرحلة تعانى من مشاكل هى :

١- قلة التجانس اللوتى الهرمونى لأغلب أفلام المرحلة وقلة استعمال الإضاءة المنتشرة .

٢- عيوب في التحميض الملون تعكس آثارهابعد ذلك في طبع النسخ (الموجبة) الملونة .

٣- عيوب فى عملية تثبيت الالوان .. مما يجعل الصبغة الحمراء تسيطر بعد فترة على نسخة الفيلم وتلاشى باقى الصبغات .

٤- عيوب فى عملية تصحيح الالوان وعدم تطورها بالقدر الكافى عن المراحل السابقة حتى منتصف السبعينات حين الاستعانة بأجهزة التصحيح الالكترونية (الهزلتين) المرتبطة بالكمبيوتر فى مراحلها المتقدمة.

٥- عيوب فى الصوت ونوع تثبيت صبغته وتأثير ذلك على درجة نقاء الصوت وشدته .

٦- عدم تطور قسم المراقبة والجودة بأحدث الاجهزة لمواكبة كمية الافلام المنتجة .

٧- وجود معمل واحد تملكه الدولة ثم معمل ثان فى مدينة السينما تم تعديله إلى الالوان .. وأن كان ذلك لم يحل المشكلة ولكن قلل الضغط على معمل استوديو مصر .

٨- هروب العمالة الفنية الماهرة من المعامل لقلة الأجور .

٩- تذبذب سياسة الدولة فى نظرتها إلى أدوات إنتاج السينما وتضارب الآراء مما أثر بالسلب على تطور المعامل الملونة لفترة كبيرة .

في عام ١٩٦٦ أجرت هيئة السينما مبنى معمل طلبة المعهد العالي للسينما الملحق بمشروع مدينة السينما ونقلت إليه ماكينات من استوديو جلال [٨] خاص بتحميض الأبيض والأسود، ثم تم تعديلها إلى تحميض الألوان بزيادة عدد خزانات تنكات التحميض ولقد قام بذلك فني ميكانيكا كان يعمل موظفا بالمعمل وأصبحت المعامل التي تعمل في هذه الفترة (أستوديو مصر) ألوان ومديره الكيميائي أحمد صبري ومعمل (المدينة) في مرحلة الأبيض والاسود ومديره الكيميائي سعد عبد الرحمن.

وفي ١٥ مايو ١٩٧٣ يصبح الكيميائي أحمد صبري مدير عام المعامل في شركة الاستوديوهات والكيميائي سعد عبد الرحمن مدير عام استوديو مصر والمرحوم الاستاذ حسن عيسى مدير معمل (المدينة) بعد تعديله إلى الألوان.

وبقى معمل استوديو الاهرام يعمل في خدمة الأفلام الأبيض والأسود ويديره المرحوم الاستاذ جمدى حلمي .. لأن غالبية الأفلام كانت تطبع نسخ التشغيل (نسخة العمل) أبيض وأسود بدلا عن الألوان لتقليل التكلفة ورخص خامات الأبيض والأسود بالنسبة للالوان.

واصبح للقطاع العام المعملان الوحيدان للألوان في مصر ومعمل واحد ابيض واسود في استوديو الاهرام وأن كان معمل استوديو مصر مازال يطبع الأبيض والأسود. بينما كان للقطاع الخاص معامل ابيض وأسود فقط متمثلة في معمل (أدوارد الخياط) في حي الفجالة ومعمل (استوديو لاجيبيان) في الفجالة كذلك ومعمل (الجيزة) في ميدان الجيزة ومعمل (أبو الهول) لصاحبه عبدالمطلب سليم في منطقة الدقي ثم معمل خورشيد لمدير التصوير احمد خورشيد في الهرم.

وركبت أول ماكينة تصحيح ألوان الكلورليا في معمل مدينة السينما عام ١٩٧٦، ولوجود ذرات التراب بكثرة في جو القاهرة أصبحت الافلام تمر على ماكينة تنظيف قبل الطبع وركبت أول ماكينة من هذا النوع في معمل المدينة عام ١٩٧٧ (أنظر صورة رقم ١٧٣).

وفي عام ١٩٨٩ تم افتتاح معمل جديد في مبنى بني خصيصا في أرض مدينة السينما بجوار (مجمع الونتاج) و (مركز الصوت) وسمي (معمل استوديو مصر الجديد) كمجمع يشمل كل انشطة الألوان والأبيض والأسود ونقلت إليه الآلات الصالحة من المعامل القايمة بالإضافة إلى شراء آلات حديثة ركبت به وأغلقت معامل (استوديو مصر) و (المدينة) و (الاهرام) في القطاع العام وكان يرأس مجلس إدارة شركة الأستوديوهات في هذه المرحلة الكيميائي سعد عبدالرحمن ولقد تحاورت معه في هذه الخطوة [٩] وأفادني أن ظروف التطوير لتحميض وطبع ووجود النيجاتيف في معمل حديث تطلبت مبنى خاصا حيث أن المباني الموجودة لا تصلح وهذه خطوة أتخذت قبل توليتي رئاسة الشركة وأثناء تولى المهندس حسن التوني وأنا مدير للمعامل.

فاستوديو مصر أصبح متهالكا ولا يصلح للتوسع والمدينة سيرجع إلى اكاديمية الفنون كمبنى معار من معهد السينما .. والماكينات الحديثة تتطلب نظام تشغيل وصيانة أوسع .. لهذا كانت فكرة عمل مجمع يشمل كل شيء وخاصة إيجاد حجرات لتقطيع النيجاتيف لتصبح هذه العملية داخل المعامل مما سيقلل من نسبة تلوث الخام بالأتربة وهو النظام المعمول به في كافة المعامل العالمية .. وأن صيانة وتشغيل المعامل الملونة السابقة مكلف للغاية بالنسبة لكمية الأفلام المصورة والمشغولة في مصر للعام الواحد.

ولقد توالى على إدارة المعامل في هذه المرحلة الخاصة بالقطاع العام السادة:
(انظر الصور من ١٦٨ إلى ١٧٢)

أولا : معمل ستوديو مصر :

- أحمد صبري
- سعد عبدالرحمن
- سامي على حسن
- صلاح عبد الحليم
- فؤاد رمضان – حتى أغلق

ثانيا : معمل المدينة :-

- سعد عبدالرحمن
- حسن عيسى

- سليمان محمد سليمان
- علمى عبدالرحمن
- مجدى عبدالرحمن
- صلاح عبدالحليم – حتى أغلق

ثالثا : معمل استوديو الاهرام :-
- حمدى حلمى
- فؤاد رمضان – حتى أغلق

رابعا : معمل استوديو مصر الجديد :-
- صلاح عبدالحليم
- أبوعلم محمد حسن

والآن أصبح المعمل الوحيد للألوان فى مصر فى استقرار نسبى ويعمل بداخله مجموعة من الشباب الواعد المتحمس وأن كانت حدثت به نكسة كبيرة بكل المقاييس الفنية حين أجبرت صالات المونتاج وصالة العرض الرئيسية لاحدى شركات البث الفضائى العربية كمكان للتصوير – داخل المعمل – مما أفشل ميزة وجود تقطيع النيجاتيف داخل المعمل وبالتالى تلوثه بالأتربة أثناء نقله من استوديو الاهرام أو استوديو نحاس هذا بالاضافة إلى التلوث الكبير القريب من بناء الديكورات وذرات الأتربة المتصاعدة فى المنطقة من أعمال النجارة والدهانات وخلافه عند بناء ديكورات فى هذا المكان وبالقرب من ثروة مصر من نيجاتيف وتاريخ .. أضف إلى ذلك احتمالات الحريق التى من الممكن أن يقع فى الديكورات المبنية بالأخشاب ... ونحن شعب موبوء بشرب السجائر فى أى مكان – بالطبع هذه النكسة غير الفنية حدثت بعد ترك الكيميائى سعد عبدالرحمن رئاسة الشركة .. وأصبح الهدف الرئيسى لهذه الشركة (القابضة) كما يقال جمع الأموال بأى شكل حتى على حساب الجودة الفنية التى كافحنا جميعا من أجلها سنوات كمصورين وفنيين وشركات .. وتهديد تاريخ السينما المصرية كلها إذا شب حريق لاسمح الله بجوار مخزن الأفلام أقصد نيجاتيف الأفلام أى الثروة المرئية لكل تاريخ السينما فى مصر .

ولم يبق من معامل القطاع الخاص الأبيض و الأسود إلا معمل الجيزة ومعمل ادوارد الخياط بالفجالة التى تعمل على طبع نسخ من الأفلام الأجنبية الاستهلاكية (أفلام الحركة والضرب والكاراتيه) على خام الأبيض والاسود وصبغها بالسيبيا (SEPYA) لتعرض فى الأرياف والعروض الثالثة التكميلية .

تغير اسم معمل خورشيد الى معمل (اعتماد) وهو لا يعمل إلا نادرا وكان يقوم بصيانته وإدارته بعد وفاة أحمد خورشيد مدير التصوير المرحوم فؤاد عبد الملك .

وتوقف استوديو (ناصيبيان) ومعمله كما أغلق معمل (أبو الهول) وبيعت آلاته.

شهدت ماكينات التحميض والطبع فى هذه المرحلة عدة ماركات عالمية منها (بل آند هول) و (فوتو ماك E) و (هيستون) (صورة رقم ١٧٤) و (يونيون) وماكينات التنظيف لبسنر سميث LIPSNER SMITH وماكينة تحميض من شركة ايطالية تسمى تليكور ركبها فى استوديو مصر الاستاذ فؤاد عبد الملك .

هذا بخلاف الماكينات القديمة التى كانت موجودة من شركة ديفا و دوبريه و جاير (GEYER) و بل آند هول و ميليتكس .

كما شهد عام ١٩٦٢ ولأول مرة تركيب معمل استوديو مصر أجهزة فصل الفضة المعدنية بالترسيب الكهربى واستخلاصها من المحاليل المستهلكة (أنظر الصورة رقم١٧٥) وكانت من قبل تباع هذه المحاليل لسماسرة يقومون لحسابهم بهذه العملية .

المرأة والتصوير السينمائى

المرأة توجد منذ بدايات السينما فى العمل الفيلمى كمونتيرة وممثلة وكمخرجة فقد اخرجت فاطمة رشدى وعزيزة أمير وبهيجة حافظ وأمينة محمد عددا من الأفلام الروائية ثم فى حقبة الستينات كانت الممثلة ماجدة تعود لتخرج فيلما واحدا .. وبعد تخرج عدة دفعات من معهد السينما وجدنا المرأة مخرجة تشارك الرجل فى هذه المهنة الابداعية . أمثال المخرجات إيناس الدغيدى ونادية حمزة ونادية سالم والكثيرات فى

مجال إخراج الأفلام القصيرة أمثال نبيهة لطفي و فريال كامل ونادية زكي وغيرهن إلا ان ظهور المرأة كمصورة سينمائية تأخر كثيرا لطبيعة عمل المصور السينمائي الشاق المجهد .

وتخرجت أول امرأة مصورة من معهد السينما عام ١٩٦٣ وهي الآنسة / سلافة الفلسطينية التي انخرطت بعد ذلك في العمل الفدائي لتحرير أرضها في منظمة فتح واستشهدت في أحد العمليات داخل الاراضي المحتلة .

وتخرجت من بعدها عدة أسماء ولكنهن لم يعملن في مجال التصوير السينمائي. ولتصبح السيدة / أمينة فريد (أنظر صورة رقم ١٧٦) خريجة قسم التصوير عام ١٩٧١ بتقدير جيد جدا والأولى على الدفعة بجميع تخصصاتها أول سيدة تعمل كمصورة في الأفلام المصرية الروائية والقصيرة ولقد عينت معيدة بالمعهد وعملت في الحقل السينمائي أولا كمساعدة مصور :

مع مدير التصوير وحيد فريد في أفلام :

- شلة الانس
- خائفة من شئ ما
- لا عزاء للسيدات

ومع مدير التصوير عصام فريد في أفلام :

- ألف بوسه وبوسه
- عيب يا لولو عيب
- شقاة لا تعرف الكذب

ومع مدير التصوير عبدالمنعم بهنسي في أفلام :

- شبان هذه الايام
- سيقان في الوحل
- شقة وسط البلد

ومع مدير التصوير محمود نصر في فيلم :

- حافية على جسر من الذهب

ومع مدير التصوير عبداللطيف فهمي في فيلم :

- ابتسامة واحدة تكفي

ومع مدير التصوير ابراهيم صالح في فيلم :

- الجنة تحت أقدام الامهات

ومع مدير التصوير كمال كريم في فيلم :

- المحفظة معايا

ومع مدير التصوير على الغزولي في الأفلام التليفزيونية :

- لقاء فوق السحاب
- جاسوس على الطريق

ومع مدير التصوير سعيد شيمي في أفلام :

- أغنية للحب والموت - للتليفزيون
- بيت بلا حنان
- عذاب الحب
- الشيطان يعظ
- المجهول

هذا بخلاف الأفلام التسجيلية :

الانسان / كهربة الريف / ترى ماذا نأكل / الزجاج المصرى / الباليه / توفيق الحكيم عصفور من الشرق / عزف بالالوان / ابطال من مصر / مبكى بلا حائط / حديث المدينة / حديث الحجر .

كما قامت بتصوير الأفلام التسجيلية والقصيرة الاتية :

- السادة	إخراج مجدى غنيم
- ميرهام	إخراج مها المشرى
- هكذا تقتل النسور	إخراج عمر العلى
- الهمس على النحاس	إخراج فريال كامل مع سعيد شيمى
- عباد الشمس	إخراج خيرى بشارة مع سعيد شيمى

كما عملت كمصورة مع مدير التصوير جمال التابعى فى أفلام :

– الندم

– القاضى والجلاد

ولقد حصلت على جائزة أحسن تصوير فى مهرجان الأفلام المصرية التسجيلية والقصيرة التى تنظمها وزارة الثقافة لعام ١٩٧٣ على جائزة أحسن تصوير عن فيلم (ميرهام) أحد مشاريع تخرجها من المعهد إخراج مها المشرى (أنظر صورة رقم١٧٧).

وكانت تعد رسالة الماجستير عن الخدع البصرية فى السينما المصرية ولكن القدر لم يمهلها حيث مرضت مرضا سريعا وانتقلت إلى جوار ربها فى ١٩٨٢/٣/٣ .

وفى حديث نشر لها عام ١٩٧٥ (١٠)

سئلت : هل تشعرين بالغربة فى العمل السينمائى وراء الشاشة ؟

أجابت : فى عملى .. نعم .. لأن العاملين حولى يرون أن الكاميرا ثقيلة وكبيرة الحجم .. وشكلها يجعلها عملا غير مناسب للمرأة .. ولكن هكذا كانت البدايات بالنسبة للطبيبات والمهندسات إنها مشاكل عادة لابد منها فى البداية لأى امرأة تقتحم ميدان أى عمل مقصور على الرجال .

والغريب حتى الآن لم تتقدم على الساحة مصورة سينمائية واحدة وأن كان حدث فقد عمل بعضهن كمساعدات أمثال إيناس بكر ورشيدة رؤوف وإيمان الطوخى وماجدة الشربينى ، وإيمان بكر ، ومديحة قاسم وللأسف لم يستمررن وتركن التصوير السينمائى وإن كن بعضهن عملن كمصورات الكترونيات فى التصوير بالفيديو .

الحرب والتصوير السينمائى

للأسف لم يكن التصوير السينمائى متلاحما مع أحداث الحروب المعاصرة لتاريخ مصر الحديث ، ففى حرب فلسطين عام ١٩٤٨ (أنظر صورة رقم ١٧٨) أقتصر نشاط التصوير على جريدة مصر الناطقة وزيارات المسئولين لجبهة القتال ولكن لم يحدث أن كان هناك مصورون ومراسلون حربيون كما يحدث فى الدول المتقدمة وكما حدث فى تسجيل الحرب العالمية الأولى والثانية واستشهاد أعدادا كبيرة من هؤلاء المصورون .

وحتى فى عدوان عام ١٩٥٦ من مبادرة فردية تطوع المصورون التسجيليون حسن التلمسانى ومحمد قاسم واحمد عطية لتغطية العدوان فى بورسعيد ، ولم يكن الجيش المصرى به وحدات تصوير مستقلة فى ذلك الوقت ، وفى نكسة عام ١٩٦٧ استعرضت اسرائيل بواسطة اللقطات التى التقطها مصوريها والمراسلين الأجانب إنكسار الجيش المصرى وعرضت ذلك على العالم بزهو وشماتة فهى كانت تخطط وتنفذ لهذا العدوان منذ سنين .

وببناء الجيش المصرى من جديد أهتمت القوات المسلحة بالكوادر الفنية من المصورون من خريجى المعاهد المختلفة وتم إنشاء فرع للسينما فى ادارة الشئون المعنوية وأصبح هذا الفرع مسئولا عن التصوير السينمائى داخل الجيش سواء فى المناورات أو التدريبات أو الاخبار العسكرية .. وبالرغم من وجود عدد كبير من الجنود المصورون داخل الجيش .. إلا أنه كما قيل لدواعى الامن والسرية لم يتم تصوير معركة أكتوبر المجيدة ومع صدمة نكسة يوليو ٦٧ نشطت مجموعة من شباب السينما التسجيلية المصرية فى صنع أفلام وثائقية وتسجيلية تعبر عن الصمود ورفض الهزيمة وكان أغلبهم من خريجى معهد السينما ومن جيل البناء الثورى لثورة يوليو والاحلام الكبيرة فى التقدم والازدهار لمصر والعالم العربى وهذا الجيل ضم مجموعة من المخرجين والمصورون من أهمهم كمخرجين :

سعد نديم / صلاح التهامى / خليل شوقى / فؤاد التهامى / أحمد راشد / هاشم النحاس / نبيل البية / فؤاد فيظ الله / أنور الشافعى / حسام على / حسين الطيب / داود عبد السيد / خيرى بشارة / على وحسام مهيب / مدكور ثابت .

وكمصورون : حسن التلمسانى / محمود عبدالسميع / سعيد شيمى / رفعت راغب / حسن عبد الفتاح / عماد فريد / محمد بهاء / ضياء المهدى / وفيق زاهر / سعيد الزينى / محسن نصر / نسيم ونيس / رجائى عتيق / عصام فريد / سمير فرج .

ولقد صنعوا افلام تسجيلية عن حرب الاستنزاف وبطولات رجالنا فى القوات المسلحة هذا بالإضافة إلى نشاط مخرجى ومصورى قسم السينما فى إدارة الشئون المعنوية .

وفى حرب أكتوبر تطوع مجموعة من السينمائيين الشبان للسفر إلى جبهة القتال ولقد سعى أيامها وزير الثقافة الشهيد يوسف السباعى لسفر مجموعتين ضمت الأولى المخرج داود عبدالسيد والمصور سعيد شيمى ولقد تحركوا إلى قطاع الجيش الثانى فى فجر يوم ١٣ أكتوبر ، وضمت الثانية المخرج حسام على والمصور محمود عبدالسميع وسافرت فى نفس اليوم إلى قطاع الجيش الثالث .

ولقد تم تصوير وتسجيل كثيرا من الأحداث و المواقف سلمت إلى جهاز المخابرات الحربية أيامها .. وأحيانا أرى بعض لقطاتى فى السلسلة الرتيبة من البرامج التى تظهر فى المناسبات القومية وفى العروض المختلفة .

ولكن يبقى حتى الآن نقص فى مفهوم المصور الوثائقى المصاحب لكتيبة القتال.. وهذا مهم جدا وضرورى لتسجيل وثائق فيلمية نستفيد منها فى تأريخ بطولات جيش الشعب وكذلك العمل على تدريب نوعية من المصورون الشبان على ملاحقة أحداث القتال .

شهب مصرية لامعة فى السينما العالمية

عندما أفكر فى العطاء والمساهمة التى قدمتها السينما المصرية من خلال تاريخها أجد أنها تحمل تراث غنى وثرى لقيم إجتماعية ودينية وتقلدية وفى أحيانا أخرى تتقهقر إلى أفلام تحمل صفات التسلية الرخيصة فقط ، وهذا هو ما يوجد فى كل صناعات وفنون السينما فى العالم ، فالإناء مليئ بكل أنواع الألوان ، ولكن على السطح – طبقة القشطة البيضاء النقية – من أفلام وفنانين عظماء نعرفهم جميعا ونحب مشاهداتهم ومشاهدات أبداعات مخرجين ومصورون ومؤلفين ومونتيرين وممثلين ومهندسى صوت وديكور وملابس وخلافه ... حقا يحمل تاريخنا السينمائى فى مصر والمنطقة العربية التى استقبلت (الفيلم المصرى) بكل حب سمات كانت رسول للربط بين الإخوة واللغة العربية بلهجتها المصرية المخففة والمحببة والقيم الواحدة والاحلام المستهدفة والمشاكل المتقاربة ، ولقد ظهر الكثير من فنانى الدول العربية الشقيقة فى الأفلام المصرية وخاصة

بعد الحرب العالمية الثانية والرواج الكبير لأفلام هذه الفترة . كما أضافت السينما المصرية للتراث العالمى فى السينما أفلام عديدة عرفها العالم من خلال المهرجانات وأسابيع العروض الثقافية فى الخارج ... وأصبحت أسماء مثل صلاح أبوسيف ويوسف شاهين وشادى عبدالسلام لها رنينها فى الخارج . ثم أجيال الشباب التى عبرت بالفيلم البحر الأبيض بطريقة لم تعرفها السينما المصرية من قبل كما يقول الناقد سمير فريد ولقد لفت نظرى وجودنا فى هذه الفترة فى دلو السينما العالمية – وهذا رأى الشخصى المبنى على حقائق لمستها أثناء سفرى المستمر للخارج – وبدون الدعايات المحلية أو عملية الإنتاج المشترك المصاحب لدعاية ذكية من الأفراد أو عشاق حب الذات .

إن السينما المصرية قد ساهمت فى خمس بصمات عالمية :

أولها : عمل الممثل العالمى عمر الشريف كما نعرف جميعا مجموعة أفلامه التى بدأت مع المخرج ديفيد لين والمصور الإنجليزى فريدى يونج فى فيلم (لورانس العرب)، وكذلك الممثل جميل راتب وإن كانت شهرته فى أوروبا الغربية بالذات أكبر .

ثانيا : فؤاد سعيد المصور المصرى ومشروعه الذى أحدث إنقلابا فى مفاهيم التخطيط للتصوير الخارجى فى السينما العالمية والامريكية بالذات .

ثالثا : رائعة راهب السينما المصرية الرائع شادى عبدالسلام (المومياء) أو (يوم أن تحصى السنين) فهو الذى قدم السينما المصرية للعالم المبهور بالفيلم بعد ٤/٣ قرن عام ١٩٧٠ من تاريخها وبدون دعاية أو ضجة إلا العمل نفسه وفن شادى العبقرى وعبدالعزيز فهمى وجميع العاملين بالفيلم . (أنظر صورة رقم ١٧٩)

وكذلك يوسف شاهين كمخرج مصرى موجود باستمرار بأفلامه وعرفه العالم من خلال مهرجان كان .

وعمرالشريف وجميل راتب وموميا‌ء شادى وأعمال شاهين معروفة لنا جميعا ولكن فؤاد سعيد لا يعلمه أحد إلا بعض السينمائيين المخضرمين ... ولم يسمع عنه أحد من السينمائيين الموجودين على الساحة الآن ... لذا وجدت من واجبى أن أعرف به وأعطيه حقه للتاريخ .

* أحمد فؤاد سعيد – هذا أسمه بالكامل – عمل مساعدا للتصوير في مصر مع المساعدين الذين ظهروا بعد ذلك كمديرين للتصوير في جيل الوسط بداية من عام ١٩٥٨، وعلى حسب قول زملاؤه إنه كان شخصية محبوبة مكافح ذكي يجيد عمله[١١]، عمل كمساعد للتصوير ضمن العاملين في الفيلم الامريكي الذي صور في مصر (الوصايا العشر) للمخرج سيسل دى ميل، وأظهر كفاءة كبيرة جعلت أحد العاملين في طاقم التصوير وهو روبرت سورتيس (Robert Surtees) يتحمس له ويساعده في الهجرة للولايات المتحدة للعمل في السينما. [١٢] لم يكن الطريق رغم كفاءته وردى ففي الولايات المتحدة من المهم في مهنة التصوير السينمائي، أن تكون حاصلا على شهادة علمية تؤهلك لذلك، فدرس في قسم الدراسات الحرة، في جامعة جنوب كاليفورنيا 'وحصل عام ١٩٥٧ على شهادة تؤهله للعمل في السينما، وعمل في البداية في تصوير أفلام تسجيلية وأفلام روائية من الإنتاج قليل التكلفة (Low-Budget)، وهداه تفكيره بعد فترة إلى إقامة مشروع (سينيموبيل Cinemobile_) وهو أن يعد في سيارة اتوبيس جميع لوازم التصوير الخارجي من كاميرات وإضاءة وصوت ومولدات ومعمل صغير وراحة من داخل السيارة وشاريو، بحيث يمكن تحريك هذا الاتوبيس إلى أي مكان للتصوير في ساعات بل يمكن شحنه عن طريق الطائرات بنظام (الكارجو Car go) إلى أى مكان في العالم للتصوير الفوري. وفي صيف عام ١٩٦٩ وجه فؤاد سعيد الدعوى إلى مجموعة كبيرة من السينمائيين الأمريكان والمهتمين بالانتاج والتصوير السينمائي للتوجه إلى ساحة الانتظار الخلفية لاستوديو حنا برباره (Hanna Barbara Stodio) في شمال هوليوود، ليعرض عليهم أول إنتاجه من السيارات المعدة للتصوير في أي مكان، بعدما تخلص من المعدات القديمة الكبيرة والثقيلة (Old - Style)، ولقد وجد هذا المشروع رواجا كبيرا في السينما الامريكية حيث كان الانتاج وقتها يفضل كثيرا التصوير الخارجي، وتكون تكلفة ذلك كبيرة حيث كانت تنقل وحدات التصوير والعاملين وخلافه بشكل مكلف للغاية. لذا وجد هذا المشروع نجاحا باهرا للغاية مما جعل فؤاد سعيد بعد ذلك يطوره إلى مراحل أكبر حيث يمكن أن يصاحب الفنيين الأتوبيس في دور علوى (أنظر الصورة رقم ١٨٠، ١٨١) مجهز بكل وسائل الراحة للعاملين. وأصبح المصور فؤاد سعيد المصرى الخامس الذى يضم مشروعه بصمة مؤثرة في صناعة السينما العالمية.

النقد والتصوير السينمائى

إذا اتفقنا أن الفن خيال صرف ... فإن الفنان في أى وقت وعصر غير مطالب بإصدار احكام منطقية أو نقل الواقع كما هو، أن الإبداع الفنى للفنان عموما شكل راق للنشاط الانسانى، والفن عالم ليس له من مدخل واضح محدد يقع فى مرمى أبصارنا، إن أهمية الفن فى مسار البشرية تربية أو الارتقاء بحس الفرد جماليا وأخلاقيا وإجتماعيا وأن يجعله يفكر بالإيجاب، وفن السينما عندما ظهر فى القرن العشرين كان عماده الحركة وبالتالى أصبحت ديناميكية حركته تميزه وتنطلق به إلى آفاق جديدة غير معروفة من قبل، هذا بالمقارنة بالحركة –إن جاز – الثابتة الهادئة التى اتصفت بها مسارات الفنون فى كل العصور السابقة.

وإن كانت الفنون السابقة عن السينما عرفت منهج نقدها وتفسير مضمونها، فأن السينما حينما ولدت كانت لعبة مسلية مبهرة بعيدة كل البعد عن أى فن أو مضمون .. بل أن مخترعيها أنفسهم (أوجوست لوميير) لم يتوقعوا لها الاستمرار والرواج فى البداية .. ولكن الحقيقة أن (الصور المتحركة) كانت محركة خيال العشرات من صانعى هذه التسلية الجديدة فى المانيا وفرنسا وبريطانيا وبلجيكا وروسيا والولايات المتحدة، وبالتدريج أخذت تحوى هذه الوسيلة الجديدة للتسلية مفهوم أكثر قيمة ونضج وترتبط بالقصة وسردها المنطقى من مقدمة ومدخل وذروة ونهاية وهو فن القصة والدراما، ثم إنتقلت فى عشرينيات القرن إلى الإهتمام بالإسلوب التعبيرى والمناظر التى تجنح إلى استخلاص لغة خاصة بها .. تكون مفرداتها اللقطة السينمائية وزمنها وحجمها ومعناها وهو ما أعطى اهتماما لفن الفيلم، ولفت الانظار إلى أن السينما أحد وسائل الفن الحديث أو الفن السابع كما قيل وقتها .. وظهر الناقد لهذا الفن بعد حوالى عشرين عاما من مولد السينما ..

من هو الناقد ؟ يقول الناقد على شلش [١٣] : (الناقد السينمائى يؤدى دور الدليل بالنسبة للمخرج وكذلك بالنسبة للقيم الفنية والإنسانية الموجودة فى الأفلام، سواء فى ماضيها أو فى حاضرها، فالناقد العظيم ينبغى أن يملك ثروة قائمة على الخبرة الماضية قبل أن يصدر الحكم لصالح قرائه).

ويقول الناقد دلى ماريون [١٤] (يقوم أول أساس للنقد على ما يسمى - بالشك فى قيمة الانتاج الفنى - وعلى هذا الانتقال القائم بين الرغبة فى فكرة ما وبين تنفيذها وتحقيقها ، وفى جميع الفنون بما فى ذلك السينما - ليس الذوق هبة طبيعية بل ثمرة تكتسب وتتطور بالمران الدائب الذى يفرضه التفكير الطويل والتجارب العديدة ودور النقد هو فى هذا التبادل المثمر والتجاوب بينه وبين المتفرج الذى يرى فى الشاشة أكثر من وسيلة تسلية) .

إهتمت الصحافة الفنية فى مصر قبل دخول السينما بأخبار الاختراع الجديد، وفى حقبة العشرينات ظهرت المجلات الأولى المتخصصة التى تحاول شرح وإيضاح هذا الفن الوارد من عند (الخواجات) للجمهور المتعطش للمعرفة، بل عملت بعضها على إنشاء معاهد فنية تعلم فنون وصناعة السينما توغراف ، كما علمنا من قبل بمجلة (الصور المتحركة) عام ١٩٢٣ ، ونحن شعب يعشق الفن ، فهو جزءا أساسيا من حضارة المصريين وتاريخهم وكما تقول الدكتورة نعمات أحمد فؤاد [١٥] (السلطان الحقيقى فى عين مصر هو الفنان الذى لا سلطان لأحد عليه ولو كان من أهل الحرف) .

ظهرت إرهاصات ومحاولات للنقد فى الصحافة الفنية فى مصر فى هذا الوقت يمكن أن نقول عليها اجتهادات أكثر منها نقد .. للنقص الأكيد فى فهم السينما نفسها للناقد نفسه .. بل أن فن السينما نفسها كان يحبو ولا لون له وأرتبط بأشكال الفنون السابقة من تمثيل ومسرح وسرد قصص . . ولهذا أستشهد بكثير من المواقف النقدية لهذه الفترة الخاصة بالتصوير السينمائى . وكان الناقد عموما يشرح ويمدح أو يذم القصة أو الأداء التمثيلى أو بدائية المخرج أو نجاح إخراجه ، وكان جانب التصوير السينمائى لا يشغل أكثر من مساحة كلمة أو كلمتين وفى أحسن الأحيان سطرا ، ويحمل تعبيرات غاية فى العمومية مثل (التصوير جاء مقنعا) أو (برع المصور فى التقاط الصور) أو (خدم التصوير القصة) أو (أحسن المصور عمله) وفى محاولة لإبداء رأى مؤثر يقول (كان التصوير رديئاً فى المناظر الداخلية وغير واضح المعالم) أو (برغم شمسنا القوية كان التصوير الخارجى ردئ ولم نتبين وجوه الممثلين) ... وكما نجد أنها انطباعات رؤية نقاد يدلون برأى مكمل لوجهة نظرهم فى باقى عناصر الفيلم الأكثر أهمية ، وأنه لمن المحزن أن بعض الكتّاب وليس النقاد - مازالوا حتى الآن يكتبون عن التصوير بهذه

العمومية ، متناسين أو جاهلين دور التصوير السينمائى فى الفيلم .. ولقد أوجز وقال الناقد الراحل محمد شفيق [١٦] عن فن السينما أنه (رواية الصورة لا تصوير الرواية).. فهذا فهم جيد للدور المؤثر الفعال لأهمية التصوير والمصور فى الارتقاء بلغة الصورة التى هى لغة الفيلم بالضرورة .... ويرجع ذلك بالطبع لعدم دراية الكاتب لقيمة التصوير السينمائى كعمل ابداعى وإن كان وهذا واقع لم يظهر فى المراحل الأولى فى مصر ، ابداعات مرئية فى التصوير السينمائى ، تقريبا حتى أوائل العقد الثالث ، وحينما أهتم صحفى مثل أحمد جلال - قبل إحترافه الإخراج وعبدالسلام النابلسى قبل إحترافه الإخراج والتمثيل - ينبهون إلى أهمية التصوير والمصور فى الفيلم وكما أوضحت فى فصول سابقة هذا بالإضافة إلى نشاط ناقد كان كفاحه فى الصحافة الفنية يمثل محاولة للإرتقاء بمفهوم النقد والمواظبة على تعريف القراء بفنون السينما ، وفى التصوير يكتب بتاريخ ٤/٢/١٩٢٧ بجريدة البلاغ الأسبوعية [١٧] (أن المصور مسئول عن نجاح الرواية أو سقوطها ، فمهما كان للرواية من جودة التمثيل ومتانة الإخراج بمكان فإنها لا تساوى شيئا لو كانت رديئة التصوير وبعبارة أخرى لو صورت رواية بسيطة تصويرا فنيا عظيما فإنها على الأقل تستحق مشاهدتها من حيث التصوير ، ولا نظن أنه على المصور أن يدير يد الكاميرا فحسب ، ولكنه يترك الكاميرا لمساعده ويذهب لدراسة المناظر والترتيبات اللازمة للرواية والممثلين ، ويفرغ اهتمامه فى ملاحظة الأنوار - التى تلعب دورا مهما فى كل رواية سينمائية حتى أنه لو لم يصل إلى الممثلين أو أى منظر من مناظر الرواية الضوء الكافى .. يأمر بتصويب الضوء الملائم لكل ممثل حتى لايظهر وجهه مشوها على الستار الفضى ، ويمكننا أن نقول أن المصور ساحر ، لإنه يمكنه أن يجعل بالكاميرا الطويل قصيرا والقصير طويلا وكل ما يشاهده هواة السينما من الخدع الفنية على الستار يتوقف عمله على المصور .. إن ادارة الكاميرا ليست عملية سهلة ، لإن المصور كثيرا ما يخاطر بحياته لتصوير مناظر المخاطرات .. التى يضطر المصور لتصويرها مهما لاقى من المتاعب والمخاطر) .

الصحافة الفنية كلها لم تكن مثل الناقد السيد حسن جمعة تهتم بالجانب الايضاحى والعمل الفيلمى والفن عامة ، بل كثيرا ما كان هدفها مختلف وفى كتاب محاكمة الفيلم المصرى الذى صدر عام ١٩٥٧ [١٨] يحدد مؤلفه فى باب النقد ومحنة

السينما ما يلي (أن تاريخ النقد السينمائي في مصر ليس أكثر من شريط طويل من الجهل والاستخفاف والبلطجة والاستقطاع .. فقد كان النقد مهنة لكل من لا مهنة له.. وأول عمل لكل من تعلم فك الخط .. وكانت المجلات تتخذه وسيلة من وسائل الربح، فتفصل النقد تفصيلا وفقا للمدفوعات (البريمة) التي كانت تظهر في المجلة على هيئة إعلانات عن الفيلم .

كبر حجم الإعلان وشغل نصف صفحة أو يزيد .. أستطال عامود المدح واشتدت حرارة الإعجاب بالفيلم و الإشادة بعبقرية صاحبه ومؤلفه ومخرجه. وإن إنكمش الإعلان إنكمش عامود المدح إلى النصف ، وإنخفض الإعجاب إلى الربع، وأصبح الفيلم متوسطا لا بأس به .. جيدا في ناحية ورديئا في ناحية . أما إذا لم يقدم صاحب الفيلم إعلانا عنه في المجلة .. فلابد أن تشهر به المجلة وتعلن أن الفيلم دجل وتزييف وتهريج في تهريج ، فكما كانت السينما المصرية لا تختط الا طريقا استغلاليا تجاريا .. كذلك كان النقد السينمائي استغلاليا بلطجيا كالنبات الطفيلي يتسلق عليها ويمتص منها ما يستطيع ، لم يكن للنقد في مصر يوما رسالة أو مسئولية .. بل كان عملا ارتجاليا تؤثر فيه الصداقات والمجاملات والعزومات والسهرات والبرايز .. حتى أصبح النقد ذيلا للسينما المصرية بدلا من أن يكون قائدها وموجهها ومقوم اتجاهاتها وقد ظل النقد السينمائي مهمة هزيلة ضحلة تحتل آخر مرتبة من مراتب الصحافة ولكن منذ انتهت الحرب العالمية الثانية أخذ النقد السينمائي يتمتع ببعض الإحترام ويستضيف عددا من الأقلام المعروفة التي تشتغل بالنقد السينمائي في شئ من الخجل أول الأمر ثم أصبح نقد الأفلام عملا يحتل المرتبة الأولى من اهتمام كل الصحف والمجلات ; وأن لم تتخلى عنه السطحية والضحالة والإرتجال) .

ويعلق على نفس الإتجاه الناقد حسن إمام عمر [19] قائلا : (صحيح أن لصحافتنا صفحات قاتمة سودتها الأغراض الشخصية باسم النقد الفني.وهو منها برئ إلا أنها لم تحرم من حين لأخر من أقلام نزيهة وأقلام مثقفة تفهم الجمهور على يديها ماهية الأمور وطبيعة هذه الصناعة و إمكانية هذا الفن .

حاولت المجلات الفنية الارتقاء بالنقد فاستعانت بالكتّاب والمخرجين والمعلقين ونقاد الأفلام وربما مجلة (الكواكب) تعتبر نموذجا جيدا لهذا الإتجاه في أوائل العقد

السادس فكان كُتّاب مثل نجيب محفوظ وعلى الزرقاني وعبدالحي أديب ومخرجين أمثال أحمد بدرخان وفطين عبدالوهاب وكمال الشيخ وطلبة رضوان وهنري بركات ويوسف شاهين وصلاح أبوسيف وغيرهم يكتبون أسبوعيا نقدا موضوعيا لأرشاد جمهور القراء عن أهم مميزات الأفلام التي تعرض في السوق .

وفي الستينات بدأت إرهاصات لمولد النقد الأكثر جدية واحتراما لمهنة الصحافة والإهتمام بالتصوير السينمائي كأحد عناصر إبداع الفيلم و كنماذج ما كتب عن فيلم (الناصر صلاح الدين) إخراج يوسف شاهين وتصوير وديد سرى -راجع الألوان - أو ماكتب عن فيلم (في بيتنا رجل) ١٩٦١ إخراج هنري بركات وتصوير وديد سرى كذلك [20] يخص الكاتب التصوير بقوله (إن التصوير نافذة تطل منها أفكار المؤلف على الجماهير بعد أن يعدها المخرج ويتفنن في إبرازها وجودة العرض تقتضي فهما موضوعيا للعمل السينمائي المقدم للناس ، فهما قائما على المنطق والحساسية ، ولهذا كان نقل المنطق والحساسية إلى الكاميرا ، منطقها وهي تتحرك ، وحسها وهي تعلو وتهبط أوتلتف يمنى ويسرة أو تثبت ولاتتحرك أو وهي تكبر الوجود وتصغرها أو تكتل الجموع وتفرقهم ، كل هذا بمعاونة المخرج تستطيع الكاميرا أن تخاطب الجماهير بلغة تفهمها عامتهم وترضى عنها صفوتهم المثقفة ، وأشهد أن الكاميرا والإخراج في فيلم (في بيتنا رجل) قد أقتربا مشكورين مقدرين - من هذا الإتجاه ، وهذا ما ندعو إليه جميع مصورونا ومخرجينا إلى إلتزامه بعيدا عن المبالغة أو التلفيق والسطحية .)

وأصبح الكلام عن التصوير السينمائي كعنصر مؤثر يأخذ طابعا أساسيا في مقال أي ناقد حتى إن لم يكن كبير وكمثال ما كتبه الناقد عثمان العنتبلي [21] في نقد فيلم (رسالة من امرأة مجهولة) إخراج صلاح أبوسيف وتصوير على حسن إنتاج عام ١٩٦٢ إذ يقول على التصوير (نجح المصور في توزيع الإضاءة ، وفي استخدام الكاميرا التي حددت زوايا اللقطات ، إنه يكتب بموهبته سطور لامعة) أو عن فيلم (إنت حبيبي) إخراج يوسف شاهين وتصوير أحمد خورشيد عام ١٩٥٧ [22] (التصوير جيد وإن كان دون المستوى الذي عودنا عليه خورشيد وأجمل ما فيه المنظر الاجمالي للفرح البدوي (الفوتالة) وإنتقاء الزوايا التي التقطت منها مشاهد الحفل الخيري المقام في حمام السباحة وكذلك كانت (جروبلانات) شادية موفقة .. ولم يعجبني في التصوير الإضاءة الشديدة التي سلطت فجأة على (باك جروند) رقصة هند الأولى في الملهى) .

ونلاحظ استعمال الناقد لبعض الألفاظ السينمائية المتداولة وسط السينمائيين للتأثير على القارئ بأنه خبير ويفهم فيما يكتبه في السينما مثل (توتالة) أي لقطة عامة أو (جروبلانات) أي اللقطات المكبرة أو حتى (باك جروند) أي خلفية الصورة.. وكان هذا النموذج من النقاد المستعملين لبعض ألفاظ ومصطلحات السينما منتشر بشكل مضحك في الحقيقة .

كما لم يتخلص النقد في التصوير من الأوصاف العمومية مثل ما كتب عن تصوير فيلم (لن أبكي أبدا) إخراج حسن الامام وتصوير وحيد فريد عام ١٩٥٧ [٢٣] إذ كتب (التصوير كان بديعا ، ويستحق عليه وحيد فريد التهنئة) .

وفي جريدة الأهرام يظهر اسم الناقد صبحي شفيق رافعا راية قلمة بمفهوم أكثر حداثة وفنا وفهما للغة الصورة في عدة مقالات اسبوعية تتكلم عن الأفلام المعروضة في القاهرة وقتها سواء أجنبية أو مصرية محللا إيها بمفهوم أخيه الناقد محمد شفيق (رواية الصورة لا تصوير الرواية) ويكتب مثلا عن الفيلم الفرنسي (ذات العيون الذهبية) إخراج جان جابرييل البيكوكو ، أن الفيلم دراسة في تصوير الدراما ينبغي أن يراها مخرجونا ، وينقل رأى المخرج أن السينما متعة بصرية ، ويحلل الفيلم بطريقة تعلو بإسهام التصوير ولغة الصورة إلى أعلى مراتبها .

وأصبحت كتابات صبحي شفيق بدايات لجيل جديد ينظر للسينما وفنونها نظرة مختلفة بالكامل عن النقاد من قبل ، ولقد كان هذا الجيل يحمل إلى جانب الدراسة الاكاديمية حبه الشديد للسينما كهاو قبل أن يحترف الكتابة وربما تم بلورة هذا في ندوات الفيلم المختار ثم جمعية الفيلم وظهرت أسماء مثل أحمد الحضرى وسمير فريد وسامي السلاموني وأحمد راشد وهاشم النحاس وفتحي فرج ويعقوب وهبي ويوسف شريف رزق الله ثم في الصحف والمجلات في الابواب الفنية أحمد صالح وإريس نظمي وحسن شاة وخيرية البشلاوى ورأفت الخياط ومصطفى درويش ورؤوف توفيق وأحمد رأفت بهجت وعلى أبوشادى وكمال رمزى وفوزى سليمان و د. رفيق الصبان، وفي أحيان الراحل حسن فؤاد في مجلة صباح الخير .

ولقد أهتم هؤلاء النقاد الجدد بعناصر الفيلم وبالتصوير بالمفهوم الدرامي لمعنى الصورة كما تراها السينما الحديثة .. وليس وسطا ناقلا لأحداث الفيلم .

وربما نماذج من كتابات هؤلاء النقاد توضح الفروق الكبيرة التي اسهموا بها للرواج في فهم مضمون الفيلم ومضمون جماليات الصورة السينمائية وتحليلها أو وضع النقاط على أهم ما يمكن ملاحظته في الفيلم وبالطبع لا استطيع جمع امثلة لكل هؤلاء والزملاء المصورون ولكن في حدود ما هو متوفر عندى من مجموعة المقالات النقدية التي اجمعها من الستينيات وكتابي الواقعية الجديدة في السينما المصرية لسمير فريد والسينما المصرية عام ١٩٤٤ (دليل نقدى) من إعداد علي أبو شادى. وهي كنماذج فقط وليس لها أى دلالات بتفضيل مصور على آخر بأى طريقة كانت . وبعض المقالات الأخرى المتفرقة .

كتب أحمد الحضرى عن فيلم (الإعتراف) للمخرج سعد عرفة ومدير التصوير ضياء المهدى عام ١٩٩٥ [٢٤] (ضياء المهدى يشق طريقه إلى الصف الأول بين مصورونا السينمائيين . ومن لقطاته الموفقة في هذا الفيلم مجموعة القوارب التي خرجت للبحث عن عباس وشلبي ومن بينها لقطة لشراع يحتجب ببطء خلف شراع مركب آخر. وكذا لقطة جثة عباس داخل شبكة صيد والظلال تتحرك عليها كأنها لتغطيها. ومن أخطائه في هذا الفيلم اللقطة التي وقف فيها يحيى شاهين يقول لفاتن حمامة (العصافير بيبصوا على بعض) لقد كان يحيى شاهين بعيدا ويرتدى عفريتة غامقة اللون وخلفه تماما باب مسكنه الغامق بحيث لم أميزه داخل إطار الصورة مطلقا واعتقدت أنه يتكلم من خارج الصورة ، إلا عندما تحرك إلى مكان آخر أمامنا ولولا ذلك لما ظهر. وهذا خطأ من المصور قطعا) .

وكتب أحمد راشد عن فيلم (المستحيل) إخراج حسين كمال وتصوير عبدالعزيز فهمي عام ١٩٦٥ [٢٥] (قام مدير التصوير عبدالعزيز فهمي والمصور مصطفى إمام بدور كبير في نجاح الفيلم كما اتضح من قبل عند تحليلنا لعنصر الإضاءة في الجزء الخاص بالإخراج وقد بلغ فهمي درجة كبيرة من الأستاذية والحساسية الفنية في تقديم هذه المشاهد وتوزيع الإضاءة داخلها بهذا الشكل . وربما يعجز غيره من

المصورون عن تنفيذها خوفا من النتيجة لأنها تعتبر بمثابة تحد وامتحان لقدرة ومهارة المصور ومن هذه الأمثلة :

– سلويت حلمي ونالي في (مشهد ٦) كانت الإضاءة تنعكس من غرفة حلمي على ستارة النافذة وحلمي أمامها (سلويت) وكذلك تنعكس الإضاءة من غرفة نالي على ستارة نافذتها وهي تعزف على البيانو (سلويت) ومع ذلك استطاع أن يوجد منطقة خالية من الضوء وسط الغرفتين ولو حدث تداخل من الضوء الصادر من داخل الغرفتين إلى هذه المنطقة .

– دخول الضوء الشديد عندما فتحت آمينة النافذة صباحا (مشهد ١٦) فأوحت الإضاءة بالجو الحر الخانق . وكذلك أظهرت الزوجة وسط هذا الضوء الغامر كأن لا وجود لها بالنسبة لحلمي .

– إستخدام البقع الضوئية Spot Light كما في لوحات رمبرانت ، وهي الأجزاء التي تأخذ نسبة كبيرة من الضوء في الصورة وتظل بقية الصورة في الظلام للتأكيد على معنى معين وذلك في (مشهد ٢٠) وفي الأجزاء الخاصة بالرجوع بالأحداث إلى الوراء – نالي واللقطات التي يظهر فيها عزيز مع زوجته السابقة شقيقتها. وهذه الصور وهذه تأتي خلف نالي في المرآة ونحن نرى وجهها أمامنا وخلفها هذه المناظر وكأنها تنبع من ذاكرتها بطريقة ضبابية غير واضحة Flou .

– الكباريه (مشهد ٢٥) والأضواء التي تواجه عدسة الكاميرا والراقصون يقطعون الضوء من آن لآخر في أثناء الرقص فيخلق ايقاعا ضوئيا يتماشى مع الايقاع الموسيقي وإيقاع حركة الراقصين .

– اللقاء بين حلمي ونالي في الفيلا (مشهد ٢٣) وضوء الشمعة التي أشعلها حلمي وهو يصعد بها السلم ثم اختفاء الإضاءة الآتية من الباب المفتوح تدريجيا مما يوحي باختفاء الشمس وقت الغروب . وكذلك الظلال الجميلة التي انعكست لنالي وحلمي على الجدار خلفهما .

أن المستوى الذي بلغه عبد العزيز فهمي في تصويره لأفلامه السابقة ومنها (فجر يوم جديد) وهذا الفيلم بالذات يضعه في مصاف مديري التصوير العالميين بل إن بعض

دراساته في توزيع الضوء في هذا الفيلم تصلح موضوعات للدراسة بالنسبة للعاملين في هذا المجال) ولا يفوتنا ما كتب عن تصوير فيلم (المومياء) والمكانة العالمية التي شهدت لعبدالعزيز فهمي بالعالمية مع المخرج العبقري شادي عبد السلام . ويكتب سمير فريد عن فيلم (الأقدار الدامية) إخراج خيري بشارة وتصوير رمسيس مرزوق عام ١٩٨٠ [٢٦] (رغم أن المصور الفنان رمسيس مرزوق قد صور العديد من الأفلام التي أثبت فيها موهبته وقدراته . إلا أنه في هذا الفيلم يكشف عن فنان كبير يثبت للمقارنة مع أي مصور في العالم وليس في مصر فقط . لقد أبدع رمسيس مرزوق صورة جميلة بقدر ما هي درامية . وكان له الدور الأساسي في أبراز ذلك الإحساس الخاص بالصعيد) .

ويكمل سمير فريد مدحه لتصوير رمسيس مرزوق في فيلم (المهاجر) إخراج يوسف شاهين عام ١٩٩٤ [٢٧] (بالطبع لم يبدع يوسف شاهين هذه التحفة وحده، فهناك إضاءة رمسيس مرزوق الذي يصل في هذا الفيلم إلى أعلى مستويات في العالم، ويعبر ببلاغة عن مصر الضوئية) .

بينما يكتب سامي السلاموني عن فيلم (الأرض) إخراج يوسف شاهين وتصوير عبدالحليم نصر عام ١٩٧٠ [٢٨] (ولكن الصور التي يقدمها يوسف شاهين من داخل بيوت الفلاحين – وبالذات محمد أبو سويلم – تبدو صورا حقيقية لبيوت فلاحين حقيقيين ... واستطاع رغم ذلك وبالتعاون مع مدير التصوير عبدالحليم نصر تحقيق قيم جمالية رائعة من إمكانيات هذه البيوت المحدودة .. في لقطة من أسفل لحوش البيت وزوجة محمد أبوسويلم تنتظر والدخان يملأ أعلى الكادر كضباب يحجب الرؤية).

بينما تكتب حسن شاة عن فيلم (رغبات) إخراج كريم ضياء الدين وتصوير محسن نصر عام ١٩٩٤ [٢٩] (لعبت كاميرا محسن نصر دورا مهما في التعبير عن إحساس البطلة بالعالمين اللذين تتمزق فيهما : عالم الواقع بكآبته وظلامه وعالم الحلم بإبهاره وجماله الخادع) .

وكتب علي أبو شادي عن فيلم (الإرهابي) إخراج نادر جلال وتصوير سمير فرج عام ١٩٩٤ [٣٠] (قاد نادر جلال كتيبة من المقاتلين الشجعان فنانين وفنيين وصاغ من قدراتهم وخبراتهم ومواهبهم سيمفونية التصدي والتحدي... موسيقى عمر

خبرته الفنى تضف وتعلق وتسخر وتعمق . لمسات مدير التصوير سمير فرج وتعبيره بالإضاءة الخشنة القاتمة فى البداية .. الناعمة الحالمة بعد ذلك عن عالمى الشخصية) .

ويكتب سمير فريد عن فيلم (العوامة ٧٠) إخراج خيرى بشارة وتصوير محمود عبدالسميع عام ١٩٨٢ [٣١] (درجة التكامل الفنى فى فيلم العوامة ٧٠ هى نتيجة تعاون مجموعة من أمهر الفنانين والفنيين ، ففى أول أفلامه الطويلة استطاع محمود عبد السميع أن يثبت موهبته الأصيلة وقدرته الكبيرة التى بدت من قبل فى العديد من الأفلام التسجيلية . إننا لسنا أمام إضاءة جميلة وإنما إضاءة درامية تنبع من مضمون كل مشهد على حده ، ومن مضمون الفيلم ككل . رغم البناء الدرامى الذى لايقوم على التتابع السردى التقليدى ورغم اسلوب الإخراج الذى يعتمد على اللقطات القصيرة. فإضاءة العوامة من الداخل لحظة إعتراف عبد العاطى غيرها فى لحظة السكر والغناء. هنا تسيطر الألوان الصفراء والبرتقالية مع الليل وهناك تسيطر الألوان البيضاء والخضراء. وإضاءة الفرح غير إضاءة حفل التنكر . هنا تبدو الأضواء البسيطة الكاشفة عن البشر السعداء فى ملابسهم الرثة . وهناك تبدو الأضواء المعقدة التى لا تكشف عن المتنكرين فى أزيائهم الغريبة . وتتحول إلى بطل درامى فى زنزانة القسم كما يتحول الظلام إلى بطل درامى أيضا فى مشهد الكابوس حيث يظهر ذبح عبد العاطى) .

ويكتب سامى السلاموني عن فيلم (الجوع) إخراج علي بدرخان وتصوير محمود عبد السميع عام ١٩٨٦ [٣٢] (ثم هناك هذا المنهج الجديد فى استخدام الاضاءة استخداما دراميا وفنيا ينبع من فهم موضوع الفيلم نفسه وطبيعته والذى يؤكد فيه مدير التصوير محمود عبد السميع فيلما بعد فيلم أنه امتداد جديد لعدد من أساتذة التصوير فى السينما المصرية تعلم منهم أن التصوير هو بعد فنى ودرامى أساسى جدا فى أى فيلم وأن الاضاءة غير الانارة والبعض مازالوا لا يدركون الفرق) .

ترددت كثيرا قبل أن أضع ما كتب عنى كمدير تصوير فى هذه الحقبة أو تساءلت هل من حقى أن أضع ذلك فى كتاب أنا مؤلفه وجامع مادته ؟ وخاصة ان مما لا شك فيه عندى كم لا بأس به من المقالات التى كتبت عن أعمالى التصويرية المختلفة .

وبعد تروى وتفكير وجدت أنى جزء من هذا النسيج الفنى ، وعشت من طفولتى عاشقا للسينما . أهوى التصوير وكرست حياتى خادما له . طالبا لكل ما هو

جديد فى مجاله ... ومازلت . لذا وجدت أن تسجيل ما كتب عن أعمالى الفيلمية لن يكون تجاوزا بقدر ما هو تسجيل لجزء من واقع التصوير السينمائى المتغير فى بلادنا.. من هذا المنطلق أضع ما كتبه بعض النقاد .

عن عملى مع المخرج محمد خان فى فيلم (ضربة شمس) عام ١٩٨٠ [٣٣] كتبت الناقدة حسن شاة (أما المصور سعيد شيمى فقد أثار الانتباه الى الدور الذى تلعبه الكاميرا فى يد مدير التصوير الفنان . خاصة ، أن معظم مناظر الفيلم قد التقطت فى الشارع ومن فوق موتوسيكل يقوده البطل وما أصعب التصوير الخارجي حيث تلتف الجماهير حول المصور والممثلين ! وقد تبارى مدير التصوير مع نفسه فى تقديم مجموعة من اللوحات التصويرية التى جعلتنا نتعرف على أحياء القاهرة من جديد وكأننا نراها للمرة الأولى .. كل ذلك دون أن يخرج عن الخط الدرامى أو أن يفقد الخط البوليسى للأحداث وتلك اللمسات الشاعرية التى أضفاها بالكاميرا على الأماكن خاصة فى وقت الغروب والفجر مما يدل على إحساس فنى وعشق قوى لمدينتنا الجميلة القاهرة) .

وتكتب الناقدة خيرية البشلاوى عن فيلم (الحريف) عام ١٩٨٤ [٣٤] الكاميرا فى فيلم (الحريف) شخصية حية ديناميكية لا يمكن تجاهل الدور الذى لعبته، كما لا يمكن المرور دون إلقاء التحية على مدير التصوير سعيد شيمى الذى يقف وراءها مقدما تجسيدا فنيا راقيا لكل ما نقرأه عن دور الكاميرا والمصور فى لغة السينما ، قدم فى هذا الفيلم على المستوى المرئى مشاهد سينمائية ممتعة بصريا بارعة على المستوى الفنى.. ولعل أكثرها لفتا للنظر تلك اللقطات التى كانت تتم فى الليل حيث كتل العتمة مع لمبات الكهرباء المتناثرة على شكل كرات بعيدة مرشوقة فى قلب الظلام مثل السماء فى ليال غاب عنها القمر ، وغابت عنها ملامح الرومانسية ، ثم فى لقطات الكباريه ليل آخر لكنه حسى وغليظ . من القمة مع كرات بيضاء وحمراء و (الكرة) لو تذكرنا موضوع ملامح أساسى فى الفيلم . ومع الانتقال من ليل الكباريه يشعر المتفرج (بليل) الشخصية المعنوى وعتمة اعماقها المحيطة فى زمن يشهد نهاية اللعب البرئ ، زمن يختفى فيه القمر بمعناه المعنوى والنفسى والروحى . وفى لقطات يلفت نظرك ذلك (اللعب) المتناغم بين المخرج والمصور وبالذات فى تلك اللقطات التى يظهر فيها البطل فوق (طريق) وليكن الشارع أو الحارة أو الميناء فى بورسعيد وهذه اللقطات يشحنها المصور

بالمعانى من خلال استخدام الضوء وتنويع حجم اللقطات مع التشكيل وترتيب (المادة) المرئية داخل إطار الصورة ، هذا العنصر الذى يساهم فيه المخرج برأى قد يكون هو الرأى الحاسم والأخير ولكننى أتصور هذا الإنسجام بين (الدويتو) محمد خان مخرج الفيلم وسعيد شيمى مدير تصويره وإلا ما كان هذا التكامل الذى رأيناه فى شكل الفيلم) .

ومع المخرج الراحل عاطف الطيب يكتب (ضياء الدين بيبرس) عن فيلم (سواق الأتوبيس) عام ١٩٨٣ [٣٥] (إن كاميرا سعيد شيمى مثلا تظهر وجوه العائلة الكريمة وقد شاهت وأخرجت ما فى أعماقها من شراهة على سطح ملامحها ، وقد سبق ان قيل فى تلك الكاميرا ، إنها كاميرا شاعر .. لكن الجديد فى كاميرا (سواق الأتوبيس) إنها تساهم فى صناعة الدراما مساهمة تشعر معها أن الديكور الجيد هو ديكور زائد كاميرا .. (أن المخرج الممتاز هو المخرج الذى يستطيع أن يتزوج هذه الكاميرا) .

ويقول الناقد د. رفيق الصبان عن فيلم (الغيرة القاتلة) عام ١٩٨٣ [٣٦] (ولا يفوتنى هنا أن أشيد للمرة الألف بالجهد العبقرى الذى بذله مدير التصوير سعيد شيمى فى سبيل تقديم صورة موحية للقاهرة ولبعض أبنيتها ولبعض أزقتها الضيقة .. بل أنه استطاع أن يجعلنا نقبل حفلة الزفاف .. ونغمض العين عن فقرها الفاضح إنتاجيا .. وعن مجموعة الكومبارس (اللا معقولة) التى كانت تمثل كما هو مفروض .. علية القوم والمجتمع الذى تنتمى إليه دينا الثرية والتى بدت لى ... وكأنها قد اختيرت من أتعس طبقات القاهرة وألبست ثيابا تنكرية وطلب منها أن تجلس على مقاعدها من غير حركة. لكن مدير التصوير عرف كيف يهرب من هذه المأساة ليرسم بطريقة الأضواء إكليلا ملونا زاهيا يجعلنا نحس دون أن نرى أننا فى حفلة عرس كبيرة) .

ويكتب الناقد سمير فريد عن فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) عام ١٩٨٦ [٣٧] (ولعل احد من هذا الجيل لم يصور الحياة اليومية فى القاهرة بصدق وجمال مثل عاطف الطيب إلا محمد خان فى عدد من أفلامه ، ومحمد خان هو مؤلف قصة (سواق الاتوبيس) والقاسم المشترك بين أفلام محمد خان وأفلام الطيب التى عبرت عن القاهرة كما لم يعبر عنها أحد منذ فيلم (فجر يوم جديد) الذى أخرجه يوسف شاهين عام ١٩٦٥ هو مدير التصوير سعيد شيمى الذى حمل الكاميرا ونزل إلى الشوارع على نحو لم

يحدث من قبل فى كل تاريخ السينما فى مصر. إن سعيد شيمى هو ملك الشوارع فى السينما المصرية ، وهو أهم مصورى الجيل الذى يضم أيضا محمود عبدالسميع ورمسيس مرزوق وطارق التلمسانى ومحسن احمد) .

من هذه النماذج المختلفة من أساتذة نقاد يكتبون فى عدة صحف ومجلات تستشعر مدى الاهتمام بدور التصوير وتأثيره المثمر فى الأفلام المصرية وبالذات بعد العقد السادس من هذا القرن .

ولقد ظهر بعد ذلك جيل آخر من النقاد يسلك نفس الطريق فى نقد التصوير مثل : ماجدة خيرا لله وطارق الشناوى و محمود سعد و هشام لاشين و فتحى العشرى ومجدى الطيب و أحمد يوسف و محمود على ونادر عدلى وغيرهم ممن لم تسعفنى ذاكرتى ذكرهم .

وقبل أن أنهى هذا الفصل أضيف تعريف وضعه الناقد الفرنسى (دنى ماريون) [٣٨] عن الصفات التى يجب توافرها فى الناقد السينمائى ، وهى سبعة صفات هى :

١ – أن يكون على دراية كافية بالأوضاع التقنية للسينما .
٢ – إستقلالية ذاته والعمل على المحافظة على هذه الإستقلالية .
٣ – أن يكون رأيه موضوعيا وبعيدا عن المبالغات والمجاملات .
٤ – أن يبعد تماما عن الاسلوب الدعائى و الإعلامى فى كتابته عن الأفلام وفنانيها .
٥ – أن لا يعطى أعتبارا لذوق القراء أو مستواهم الثقافى وصداقته الشخصية بالفنانين والفنيين .
٦ – ألا يكون له رأى اقتراحى مسبق يحكم به على الأفلام قبل المشاهدة .
٧ – ألا يعمل عملا فنيا سينمائيا يكون له تأثير مع أراءه النقدية .

وفى النهاية وكما قلت فى البداية أن الفن عالم ليس له من مدخل واضح محدد يقع فى مرمى أبصارنا ، والناقد السينمائى هو مرشدنا لكى نرى ملمح يقرب الجماهير من الدخول والرؤية الصحيحة بقدر الإمكان .

التصوير السينمائي تحت الماء

أول المحاولات في التصوير تحت الماء قام بها مدير التصوير الرائد الكبير عبد الحليم نصر حيث صمم عازل من البلاستيك القوى [39] وضع بداخله كاميرا ١٦ مللي (بل أند هول) وصور بعض اللقطات للبحر الأحمر والأسماك وإن كانت هذه الكاميرا لا تغوص أكثر من أمتار قليلة لا تزيد عن الواحد أو الاثنين متر ، ولقد شاهدتها وهي غير مجهزة للغوص ولكنها تمنع تسرب الماء إلى داخلها حيث لا تتحمل الضغط لأنها غير مصممة بطريقة (الحلقة المطاطية شكل ٥) [40] كما أوضحت في مؤلفي السابق عن التصوير السينمائي تحت الماء .

وقام بالتصوير الأساتذة كمال كريم ومحسن نصر وكانا يعملان مع أمير التصوير عبده نصر في أوائل الستينات كمصورون . إن أستاذنا عبد الحليم نصر رائد في كثير من المجالات الفنية في التصوير والحقيقة أنه يستحق دراسة كاملة عن نشاطه وإبداعات أفلامه وريادته التي أخرجت أجيال كاملة من تحت يديه لأنه من أهم أعمدة مدرسة الإسكندرية التي اكتسبت خبرتها وشموخها وفنها من المثابرة على التعلم من جيل إلى جيل في إصرار عظيم .

ولقد اهتممت في صدر شبابي بالتصوير تحت الماء من مشاهداتي لعدة أفلام مصورة تحت الماء وخاصة أفلام الممثلة السباحة استر ويليامز الاستعراضية وفيلم ٢٠,٠٠٠ فرسخ تحت الماء الذي أنتج عام ١٩٥٤ وكذلك عدة أفلام كانت الأعماق مكان تصويرها سواء كان داخل الأستوديو أو في البحر الحقيقي المفتوح .. كل ذلك حرك بداخلي ملكة المعرفة والبحث وكتبت دراسة عن التصوير تحت الماء نشرت في يوليو عام ١٩٦٨ في مجلة (المسرح والسينما) التي كانت تصدرها وزارة الثقافة وليبقى التصوير تحت الماء أحد اهتماماتي ولكنها المؤجلة إلى حين (انظر صورة ١٨٢).

وقام مدير التصوير كمال كريم في فيلم (بياضة) عام ١٩٨١ بتصوير بعض اللقطات تحت الماء لرشدي اباظة كما قام مدير التصوير سمير فرج بتصوير معابد فيلة المغمورة قبل نقلها عام ١٩٧٠ وأنا بتصوير بعض اللقطات في فيلم (استغاثة من العالم

الآخر) عام ١٩٨٥ ولكن هذه المحاولات هي عن طريق حوض من الزجاج أو برميل له فتحة من الزجاج يغمر في الماء ليلتقط المتاح أمامه ويكون المصور على سطح الماء وهي طريقة بسيطة جدا ولكنها محدودة بشكل كبير وهي كما يقال (احسن من بلاش) ولكن التصوير الكامل تحت الماء يعني ان يكون المصور غواص وتحت الماء ويتحرك مع كاميراته مثل الأسماك وله مطلق الحرية لم تعرفه مصر في السينما إلا عام ١٩٨٧ بعدما انتهيت من تعلم الغوص وكذلك المخرج نادر جلال حيث كونا معا ما يمكن أن نقول عليه زمالة (تحت مائية) أثمرت على مجموعة أفلام كانت الأعماق مكان مغامراتها ، ولقد تطلب هذا بالضرورة تدريب فنيين معي للمساعدة ويكونوا مصورون بعد ذلك للغد حيث أصبح نجلي شريف شيمي وزميلي مدير التصوير سامح سليم هما من أوائل المصورون السينمائيين تحت الماء ، الحاصلين على شهادات دولية في الغوص المحترف حيث يحمل شريف شهادة ثلاث نجوم وسامح شهادة نجمتين تؤهلهما للغوص الآمن .. ولقد كانا سندا وعونا كبيرا لي في التصوير تحت الماء (انظر صورة ١٨٣) .

وقصة الكاميرا الغاطسة وتصنيعها حكاية تحكى ولكن باختصار لأنها تمثل تصميم على النجاح مهما كانت العقبات .. فعندما تعلمت الغوص صممت على التصوير السينمائي وأرسلت لمصانع [41] هذه الآلات في عدة دول ولكن لم اصل إلى نتيجة للثمن الباهظ وعدم تصنيع مقاس ٣٥ بعد ولهذا قمت بتصميم أول عازل للكاميرا عند المرحوم المهندس فكرى ميخائيل بورشته بشبرا (أنظر صورة رقم١٨٤) ولكنه لم ينجح فقمت مع أوهان هاجوب بورشته الملحقة بمنزله بالمقطم بعمل عازل تالي [42] فيه كل المواصفات التي أحضرتها من الكتب والنشرات التي وصلتني من الشركات المختلفة وبعد تجارب مستمرة استمرت شهور وسفرى إلى الغردقة وشرم الشيخ نجحنا في التغلب على كل المشاكل التي كانت تواجهنا ، وبدأت أنا أتدرب كمصور مبتدأ تحت الماء وأتعود على الكاميرا والوسط التحت مائي الجديد ، حيث كان أهم ما يشغلني المحافظة على القيم الجمالية والتكوينات الصحيحة والحركة السلسة حيث أن الوسط المائي غير ثابت متحرك دائما ويتطلب تمارين مستمرة للمحافظة على لياقتك كمصور وزيادة خبرتك الفنية التي تكتسبها كذلك من التعامل مع الألوان والعدسات والمرشحات والإضاءة تحت الماء وغير ذلك من مفردات قد لا تخطر على بالك أبدا وأنت تعمل على اليابسة .(أنظر صور ١٨٥ ، ١٨٦) .

وأول تصوير سينمائي بعد تجارب في القاهرة أرسلت للمعمل وأنا في شرم الشيخ أطلب الطمأنينة في عملي [٤٣] وليرد على خطابي الأستاذ سعد عبد الرحمن (صورة رقم ١٨٧) مهنئا بالنتيجة .

كانت المحصلة مجموعة من الأفلام الجديدة أصبح تحت الماء أحد أماكن التصوير الجديدة فيها ، حتى أطلقت الصحف والمجلات أنها هوجة وأن السينما المصرية تغرق تحت الماء والنكات انتشر عن كثرة اللقطات تحت الماء أنظر صورة ١٨٨) ، وبالطبع كل ما هو جديد له بريقه ولكني كنت أفكر من فترة في بطولة رجال الضفادع البشرية من رجال البحرية المصرية في حرب الاستنزاف حينما هاجموا ميناء إيلات الإسرائيلي أكثر من مرة مدمرين قطعه الحربية وأفراده.. وتقدمت إلى وزارة الدفاع أطلب السماح لي بعمل فيلم يظهر هذه البطولات الخارقة وتعاونت مع المخرج نادر جلال وكاتب السيناريو فايز غالي حتى وصلنا إلى معالجة درامية وافقت عليها وزارة الدفاع عام ١٩٩٠، ولكن ظروف السينما المصرية وقتها والتكلفة الباهظة المتوقعة هربت عدة منتجين حتى احتضنا التليفزيون ويظهر الفيلم في النهاية محققا حلمي في عمل وتسجيل هذه البطولة الرائعة وهو فيلم (الطريق إلى إيلات) والذي أعتز بشهادة التقدير التي منحتني وزارة الدفاع إياها (صورة رقم ١٨٩) وبهذا أكون قد حققت أحد أمنياتي بالتصوير تحت الماء وعملي فيلم يسجل بطولات الضفادع البشرية المصرية .

وتحت الماء يتطلب من المصور السينمائي جهد شديد في اللياقة والمحافظة على نفسه وحياته وسأعطي جدولا كنموذج لهذا الجهد في الغوصات التي قمت بها في تصوير الأفلام الإحدى عشر وعدد الغوصات لكل فيلم حتى أنتهي من تصوير الجزء التحت مائي وهذا غير غوصات المعاينة واختيار أماكن التصوير ويشاركني فيه شريف شيمي وسامح سليم .

مسلسل	اسم الفيلم	عدد الغوصات	أماكن الغوص
١	حالة تلبس	١	حمام سباحة فندق رامادا بالهرم
٢	رجل بسبع أرواح	٢	حمام سباحة بفيلا في منطقة البراجيل
٣	جحيم تحت الماء	٣٢	شرم الشيخ
٤	Out of Time	٣	الغردقة
٥	الذل	١	حمام سباحة في فيلا بالمريوطية .
٦	البحث عن سيد مرزوق	٢	حمام سباحة النادي الأهلي بالجزيرة.
٧	جزيرة الشيطان	٣٧	شرم الشيخ – رأس محمد .
٨	جريمة في الأعماق	١٣	شرم الشيخ ، وديكور مقام في حمام سباحة الكيمو لاند بالهرم .
٩	أبدا لم يكن حبا (مسلسل)	١٠	شرم الشيخ .
١٠	الحب في طابا	٢	شرم الشيخ .
١١	الطريق إلى إيلات	٧٧	شرم الشيخ .

وربما من هذا الجدول تستشف الجهد المبذول في تصوير الأفلام تحت الماء .

عائلات التصوير السينمائى بمصر

ظاهرة فريدة وإن كانت عالمية وليس منفردة على التصوير السينمائى فقط فإن كثيرا من العائلات تعمل فى مجال السينما وتستمر لعدة أجيال. وربما هذه الظاهرة بدأت أولا بتكوينها الحرفى لصناعة جديدة ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر والخرط الأفراد والأقارب فى العمل ومن خلاله لعدم بلورت الصناعة نفسها من البداية إلا أن مع تقدم صناعة الأفلام كانت هذه الظاهرة ملفتة الغاية وفى مصر بالذات فى عدة أنشطة غير التصوير السينمائى وفى فروع الإخراج مثلا مثل (إبراهيم عمارة والإبن حسين عمارة والابن الآخر محمد عمارة فى التصوير) وأحمد بدرخان والإبن على بدرخان أو التمثيل (آسيا داغر وبنت الأخت مارى كوينى) أو فروع مختلفة الاتجاهات مثل (المخرج محمد عبد الجواد والمونتير محيى عبد الجواد ومهندس الديكور مختار عبد الجواد) .. وبما أن السينما فن والعمل والإبداع جماعى النشاط ولا يمكن أن يكون فنا فرديا فنجد أن هذه الظاهرة موجودة على الساحة المصرية منذ البدايات وحتى الآن .

وقد يكون العامل الاجتماعى والتعايش فى جو الأسر الفنية يؤثر على الأخوة أو الأبناء أو يكون الأبناء ذات مواهب مكتسبة من الأقارب أو الوالدين وعلى كل حال فإن هذا الاتجاه قد أظهر إيجابيات كثيرة وسلبيات أقل وخاصة إذا كان الأقارب أو الأبناء غير موهوبين ، وأن تصبح الحكاية مجرد عمل يتعايشون منه.. لأن السينما بالذات فن والفن لا يفرض على الجماهير فلا يمكن أن يقبل جمهور المشاهدين فنانا جديدا لأنه قريب فلان أو ابن فلان الفنان .. فالفن الجيد يفرض نفسه والردىء بالضرورة يستبعد .. والبقاء هنا للأصلح مهما كانت القرابة والقرب من الفنان الأصلى.

ولقد حصرت هذه الصلات القريبة فى مجال التصوير السينمائى فى مصر ووجدت مدى طرافتها وإن كانت بدأت منذ المراحل الأولى فى تاريخ السينما المصرية وهم :

١ - ألفيزى أورفانيللى : وأخيه مسئول التحميض والطبع و مهندس الصوت نيفيو أورفانيللى فى أستوديو جلال .

٢ - محمد بيومى : ابنه الممثلة دولت فى فيلم (الخطيب رقم ١٣) .

٣ - محمود خليل راشد : وأبنه الممثل مصطفى فى فيلم (مصطفى أو الساحر الصغير) .

٤ - فيرى فاركاش : أخيه المخرج الكسندر فاركاش .

٥ - محمد عبد العظيم : ابنه مدير التصوير عادل عبد العظيم وحفيده المونتير أشرف عبد العظيم .

٦ - عبد الحليم نصر : أخيه مدير التصوير محمود نصر ، وأخيه مدير التصوير محسن نصر، وابنه المنتج عمرو نصر وزوج أخته مدير المعامل رضوان عثمان ومعهم المصور قدرى نصر بن محمود نصر .

٧ - مصطفى حسن : أخيه مدير التصوير على حسن .

٨ - برنو سالفى : وأخيه مدير المعمل ألدو سالفى ، وأبن أختهم مسئول صيانة آلات التصوير والكهرباء فى أستوديو الأهرام جاسبتولى .

٩ - وحيد فريد : أبنه المصور الراحل شهيد المهنة أشرف فريد وأبن عمه مدير التصوير عصام فريد وأبن عمهم المخرج محمود فريد ومساعد المخرج أسامة فريد .

١٠ - يوسف كرامة : وأخيه المخرج عيسى كرامة .

١١ - جورج سعد : وأبن زوجته مدير التصوير فيكتور انطون .

١٢ - عبد العزيز فهمى : وأخيه مدير التصوير محمود فهمى وأخيه المصور الفوتوغرافى جمال فهمى .

١٣ - مراد فوزى : والده المخرج حسين فوزى وأخيه المونتير السابق أمير فوزى .

١٤ - حسن عبد الفتاح : والده المخرج الممثل عبد الفتاح حسن وله أخين يعملون فى السينما هما المصور عبد الفتاح عبد الفتاح ومهندس الديكور سيد عبد الفتاح ، وأختهم المونتيرة ضحى عبد الفتاح .

١٥ - كمال كريم : وأخيه المخرج مدير التصوير صلاح كريم وزوجته المرحومة المونتيرة نعمات فايد (الشهيرة بتوتو) .

١٦ - ضياء المهدى : وأبنه المصور أحمد المهدى .

١٧ - وديد سرى : وأبنه مدير التصوير هشام سرى .

١٨ - إبراهيم عادل : وأبنه مدير التصوير والأستاذ بمعهد السينما محمد إبراهيم عادل .

١٩ – عبد المنعم بهنسي : وأخوته مدير التصوير غنيم بهنسي والمخرج أمالي بهنسي والسيناريست يوسف بهنسي .

٢٠ – حسن التلمسانى : وأبنه مدير التصوير طارق التلمساني وأخوته المخرجين كامل التلمسانى وعبد القادر التلمسانى .

٢١ – سعيد شيمي : زوجته المرحومة المصورة أبية فريد وابنه المصور شريف شيمي .

٢٢ – ماهر راضي : وأخيه المخرج منير راضي وأخته المطربة الممثلة عفاف راضي وأولاد عمومتهم المخرج محمد راضي والمخرج والممثل سيد راضي وباقي عائلة راضي .

٢٣ – د. شوقي علي محمد : عم المونتيرة د. سلوى سعد الدين وابنته المخرجة الشابة سعاد.

٢٤ – شريف إحسان : والده المخرج إحسان فرغل ووالدته المونتيرة هدى المهدية ، وزوجته المصورة ماجدة الشربيني .

٢٥ – أحمد عمر : والده الممثل حسين عمر وأخيه مدير التصوير محمد عمر وعمهم الممثل الكبير عبد الوارث عسر .

٢٦ – ممدوح هلال : وأبنه المخرج الشاب نادر هلال وأرملته المونتيرة د. عزة حليم .

٢٧ – كمال عيد : زوجته المونتيرة ليلى السايس وأبنته الممثلة الشابة (منوال) وأخت زوجته المونتيرة عنايات السايس .

٢٨ – محمد خليل نصر : أخيه المونتيرة نفيسة نصر وأخيه المصور خليل خليل نصر .

٢٩ – عبد اللطيف فهمي : أبنته المونتيرة (رباب) وزوجته مهندسة الديكور سهير باتوى .

٣٠ – سامح سليم : خالته المونتيرة نادية شكري وخاله المونتير مساعد المخرج عادل شكري وأبن خالته المصور يوسف لبيب .

٣١ – رؤوف عبد الخالق : والده فني الإضاءة عبده عبد الخالق وأخوته مهندس الصوت أحمد عبد خالق والمرحوم رضا عبد الخالق ونادر عبد الخالق وصفوت عبد الخالق وعلاء عبد الخالق .

٣٢ – رضا السيد : والده فني الكاميرا سيد محمود (الشهير بسيد كاميرا) .

٣٣ – رفعت راغب : أبنته المونتيرة نهلة راغب .

٣٤ – محمد عمارة : أبن المخرج الممثل الكبير إبراهيم عمارة وأخوه المخرج حسين عمارة وخاله المخرج حسن الصيفي .

٣٥ – محمد طاهر : ابنه المصور الشاب إيهاب طاهر .

أحداث مؤسفة

قد لا أجد عنوانا مناسبا لما أريد أن أقوله إلا هذا العنوان البائس (أحداث مؤسفة) فقد شهدنا نحن مصورى الجيل الخامس والجيل الذى يسبقنا بعض الأحداث التى أجدها مؤشرات تدعو إلى الخطر إذا استمرت واستفحلت .

وأول هذه الأحداث وفاة المصور الشاب أشرف وحيد فريد بصدمة كهربائية من الكاميرا أثناء التصوير عام ١٩٨٣ (أنظر صورة رقم١٩٠) ، فهذا إن دل إنما يدل على مدى الإهمال الكبير فى صيانة معدات التصوير داخل الاستوديوهات التابعة للقطاع العام . فى الماضى فى بداية تكوين أستوديو مصر أقيم قسم خاص للصيانة الدقيقة أشرف عليه خبير ألمانى يسمى (جيز) تتلمذ على يديه أستاذنا فؤاد عبد الملك مدير التصوير بعد ذلك وأستاذ مادة ميكانيكا الكاميرا أثناء دراستى بمعهد السينما .. إن الصيانة وبالذات فى الآلات الكهربائية مثل الكاميرات واللمبات وخلافة شىء مفتقد فى السينما المصرية الآن للأسف .. وهذه ظاهرة مستمرة وتتزايد وسيكون لها نتائجها المؤسفة فى المستقبل ولن يكون أشرف وحيد فريد الأخير إذا استمر الحال هكذا فأشرف كان من المصورون الواعدين حيث تخرج بتفوق وأدى الخدمة العسكرية بالقوات المسلحة ثم عين معيدا بمعهد السينما وعمل مصورا مع والده مدير التصوير وحيد فريد الذى هو من أبرز مصورى السينما المصرية فى المائة عام الماضية .

وثانى هذه الأحداث عرض (مسرحية مصورة بالفيديو) فى دور العرض على أنها فيلم سينمائى ، مسرحية (الواد سيد الشغال) عام ١٩٩٣ . والسينمائيون ونقابتهم وكل الأجهزة تصمت صمت القبور .. فمن المعروف أن نقل الشريط (البيتاكام) إلى شريط سينمائى ٣٥ مللى مازال يعطى جودة منقوصة زد على ذلك أن نقل مسرحية بكل تكنيك رؤية المسرح يختلف كلية عن رؤية فن الفيلم بكل تقدمه ومدارسه وحتى ترديه ، زد عن ذلك نوعية الإضاءة الغامرة التى ترجعنا إلى العقد الأول لاختراع السينما توغراف .. ماذا نسمي هذا لا ندرى من السينمائيين أم أن الاعتماد الكلى على شعبية الفنان عادل إمام قد جعلتهم لا ينظرون إلى أى شىء غير المكسب المادى .. للأسف ما تم هو تقهقر كبير للتصوير السينمائى ولفن السينما عموما ، وربما هذا حتى الآن هو أول فيلم يعرض فى دور العرض بدون مدير تصوير ولم يصور أصلا سينمائيا .

وقد يقول البعض أن هذا تقدم وأنه المستقبل !!! وفى هذا كلام آخر فى نهاية هذا الفصل . وبعيدا عن هذه الأفعال المغلوطة . فإننا سنجد فى المستقبل القريب جدا سينمائيين لا يفكرون إلا فى المكسب المادى ويحولون المسرحيات إلى مسخ وأفلام تعرض فى دور العرض .. لأن هدفهم هو المكسب المادى فقط وبعيدا عن أى حب لمحبوبتنا السينما ، أو الفن السابع الذين هم بعيدين عنه كل البعد .. الأمر يحتاج إلى وقفة من السينمائيين للحفاظ على السينما .

أما الحدث المؤسف الأخير فى هذه الفترة هو تكوين رابطة لمديرى التصوير عام ١٩٨٨ باسم (الجمعية المصرية لمديرى التصوير السينمائى) التى أشهرت بتاريخ ١١/ ٨ / ١٩٨٨ وكانت تضم مديرى التصوير السينمائيين العاملين فى مجال الأفلام الروائية.

وكان أهم أهدافها غير أنها صندوق تكافل اجتماعى بين أعضائها :

١ - إقامة الندوات والمحاضرات الفنية والعلمية وإصدار النشرات .

٢ - وضع ميثاق شرف لمزاولة المهنة والعمل على حل المشاكل المهنية مع الجهات المعنية .

٣ - معاونة المسئولين عن الاستوديوهات ودور العرض والمعامل والمعدات التى يتعامل معها الأعضاء وذلك للعمل على رفع مستوى المهنة .

٤ - عمل الدراسات والأبحاث عن التصوير السينمائى فى مصر وجمع ما تم منها لتكوين مكتبة خاصة .

٥ - عمل أرشيف خاص لكل مدير تصوير من أعضاء الجمعية ولمديرى التصوير الرواد .

٦ - الاتصال بالمجلات والمصانع والمعارض والمعامل المتخصصة لتزويد الأعضاء بالجديد فى مجال التصوير .

٧ - ترشيح ومتابعة الأفلام والشخصيات التى تمثلنا فى المؤتمرات العلمية والفنية والمهرجانات المحلية والدولية بالتعاون مع الجهات المختصة .

٨ - الاشتراك فى الاتحادات الدولية ومتابعة الجمعيات المماثلة .

وتكون مجلس إدارة الجمعية من :

وحيد فريد	رئيسا .
محمود عبد السميع	نائبا .
عصام فريد	سكرتيرا .
سمير فرج	أمينا للصندوق
رمسيس مرزوق	عضوا .
سعيد شيمى	عضوا .
طارق التلمسانى	عضوا .
ماهر راضى	عضوا .
محسن أحمد	عضوا .

وتضم الجمعية الأعضاء مرتبين هجائيا :

إبراهيم صالح / أحمد عمر / رمزى إبراهيم / شريف إحسان / عبد اللطيف فهمى / عبد المنعم بهنسى / على خير الله / غنيم بهنسى / كمال عيد / كمال كريم / مأمون عطا / محسن نصر / محمد خليل نصر / محمد طاهر / محمد عمر / محمد عمارة / محمود فهمى / محمود نصر / نسيم وليس .

لكن ماذا حدث لهذه الجمعية الوليدة ذات الأهداف العظيمة ، للأسف لم تفعل أى شيء وانخرط الجميع فى أعمالهم ومصالحهم الذاتية المتعارضة مع أهداف الجمعية.. وأرجو لم شملها مرة أخرى وخصوصا بوجود جيل من شباب مديرى التصوير الأحداث.. فإن فى الاتحاد قوة .. ونحن كمصورون نحتاج فى الفترة القادمة شيء من التنظيم للمحافظة على حقوقنا سواء كانت أدبية أو مهنية أو صحية .

متحف قومى دائم للسينما المصرية

ربما آن الأوان للمطالبة بإنشاء متحف قومى دائم لتراث السينما المصرية والتصوير بالطبع جزء مهم من هذا التراث ، إنى أطالب بإنشاء هذا المتحف بالاسكندرية بعيدا عن تكدس القاهرة واستثارها بكل شىء ولأن الاسكندرية شهدت مولد هذا الفن الجديد ويا حبذا لو كان فى منطقة النزهة أو سموحة ، فهنا سيصبح للتاريخ عبق ورائحة ، ويجب أن يخطط هذا المتحف بحيث يكون عصرى النظرة يمكن توسيعه فى المستقبل ليستقبل الآلات الحالية للتقدم المذهل فى معدات وأدوات إبداع السينما فى هذه السنوات ، ويمكن أن يضم المتحف الأقسام الآتية :

١ – **جناح آلات التصوير** : كل الكاميرات القديمة (ويجب جمعها قبل اندثارها من عند أهل السينمائيين) والكاميرات فى الاستوديوهات وهى معروفة ومكينة فى هذه الاستوديوهات وقبل بيعها كخردة من الحديد فهذه ثروة لا تقدر بمال.

٢ – **جناح آلات الحركة** : كل وسائل حركة الصورة من شاريوهات قديمة وروافع وخلافه وهى كثيرة ومتعددة وموجودة بالاستوديوهات المصرية .

٣ – **جناح آلات العرض** : وتجمع خاصة الآن من المخلفات وباقى السينمات المغلقة من زمن .

٤ – **جناح الإضاءة** : يشمل كل أدوات ومعدات الإضاءة السينمائية وهى كثيرة ومتعددة .

٥ – **جناح المعامل** : ويشمل المعامل القديمة وآلات الطبع والتشغيل وما شبه ذلك .. ويمكن جمعها حتى الآن ، حتى دخول الألوان وخلافه .

٦ – **جناح التوليف** : ويشمل كل أدوات المونتاج القديمة والمستعملة حتى الآن فى السينما المصرية .

٧ – **جناح الصوت** : ويعرض نماذج من أدوات تسجيل و (الميكروفون) القديم وطرق رفع الجهاز أعلا البلاتوه (الجراف مايك) وخلافه . وهى مازالت موجودة عند الأفراد والاستوديوهات .

٨ – **جناح الديكور والإكسسوار** : ويشمل أهم ديكورات السينما المصرية وعمل نماذج مصغرة منها (ماكيت) وكذلك رسومات هذه الديكورات (مثل رسومات العبقرى

الراحل شادى عبد السلام) وغيره من فنانى الديكور ، وبعض قطع الأثاث التى حدثت من خلالها أحداث مهمة فى الأفلام المصرية مثلا (طاحونة) فيلم شباب امرأة إخراج صلاح أبو سيف وتصوير وحيد فريد .

٩ – **قسم الملابس** : وبالذات التاريخية ورسومتها وسيوفها وخلافه .

١٠ – **معرض الصور النادرة** : صور مختارة من مراحل تطور السينما فى مصر وتجمع بشكل علمى ، وأنا شخصيا أعرف ناس تحمل صور لإنشاء أستوديو مصر والأهرام وجلال وخلافه ومراحل نادرة من العمل فى الأفلام .

١١ – **معرض صور السينما المصرية** : وهو قسم يحمل أهم ممثلى ومخرجى وفنيى العمل السينمائى فى مصر والذين أثروا هذا الفن على مر السنين المائة الماضية، سواء أثناء أعمالهم أو صورهم الشخصية .

١٢ – **صالة مواد الدعاية** : ويضم (الجيشات) الأفلام المهمة وسيناريوهات الأفلام وخلافه وعلب الأفلام القديمة وعربات اليد التى كانت تنقل الأفلام بين دور العرض المختلفة أو (الترويسيكلات) ونماذج أو صور من الدعاية المتحركة للأفلام فى مصر قديما على عربات الكارو وتسبقها موسيقى حسب الله .

وكل ما هو يؤرخ ويؤكد ريادتنا والمحافظة على هذا التراث المهم.

أضف إلى ذلك بعض النوت الموسيقية لأشهر الموسيقيين الذين ألفوا للسينما المصرية .. ويلحق بالمتحف مكتبة تبيع كتب الفنون عامة وكتب السينما خاصة وهى والحمد لله الآن أصبحت فى رواج وتطبع بانتظام ، كما تضم المكتبة قسم خاص لبيع التحف والهدايا من نماذج مصغرة وملصقات دعاية وملابس (تى شيرت) مطبوع عليها أهم نجوم وأسماء أفلام ومعدات السينما المصرية . ويمكن أن يضم المتحف (كافيتريا) تقدم الوجبات الخفيفة أو مطعم يكون نموذجا لأحد مطاعم الاستوديوهات قديما وتقدم الوجبات فى صحون مطبوع عليها أهم أسماء الوجبات التى قدمت فى الأفلام المصرية وكذلك على الأكواب .. كل ما أقوله هو تفكير عصرى لاستثمار شىء نادر وغير موجود فى المنطقة العربية إلا عندنا فى مصر ، ولقد قمت فى الصيف الماضى بزيارة متحف السينما فى لندن بمناسبة مرور مائة عام على مولد السينما البريطانية (أنظر الصورة١٩١) ولقد لمست مدى اهتمام الجمهور الإنجليزى والأجنبى (مثلى) فى زيارة

هذا المتحف ومدى الانبهار الذى كان يحدث مع البشر عندما يشاهدون مقتطفات من أفلام قديمة تعرض على شاشات مصغرة بالفيديو باستمرار وأثناء سيرنا فى الطرقات من صالة إلى أخرى . بل فى نهاية الجولة داخل المتحف التى استمرت معى يوما كاملا قادتنى أقدامى إلى صالة عرض تعرض باستمرار فيلما قصيرا لا يزيد عن نصف ساعة عن أهم إنجازات السينما الإنجليزية وممثليها ودلوها فى السينما العالمية .

المشروع لإنشاء متحف قومى للسينما المصرية طموح ولا يستطيع تنفيذه إلا (وزارة الثقافة) وستجد كثير من السينمائيين يهدون ما يملكون لهذا المتحف بالإضافة إلى تطوعهم فى جمع تراث السينما والحكاية محتاجة للمحبة تعمل للصالح وبدون أغراض شخصية ، ولقد قامت الوزارة من قبل من خلال صندوق التنمية الثقافية بعمل معرض تحت عنوان (ذكريات وأشواق السينما المصرية)فى محاولة من زميلى الفنان مدير التصوير محمود عبد السميع أحد العشاق القليلين للسينما ، وهذا المعرض هو نواة وأرجو أن يسعى وزير الثقافة وأجهزة وزارته وتعمل شىء مفيد فى هذا المجال .

مستقبل التصوير

ما ورد فى الفصول السابقة من هذا الكتاب هى محاولة منى للم شمل التراث المعبر للتصوير السينمائى فى بلادنا ، وهى محاولة قد يشوبها بعض القصور أو يكللها بعض النجاح .. ولكنى بذلت قصارى جهدى فى جمع المعلومات وتنسيق الصور ووضعها بالصورة الصحيحة وفى مكانها الطبيعى لتاريخ السينما المصرية .

وفى النهاية يبقى السؤال الدائر فى ذهنى عن مستقبل التصوير السينمائى عموما وفى مصر خاصة .

والتصوير عماده الرجال والآلات وعندنا والحمد لله مجموعة من المصورون الشباب الذين أثبتوا كفاءة عالية وفهم جيد للمفاهيم المتطورة لدراما الصورة السينمائية.. ولقد كانت القاعدة العلمية التى تمت تربية هذا الجيل سواء من خريجى كلية الفنون التطبيقية أو المعهد العالى للسينما أو المعاهد الخارجية مع اكتسابهم خبرة الأجيال الرائدة السابقة ، قد أثمرت هؤلاء المصورون الذين نجدهم يملئون ساحة التصوير السينمائى الآن .

أما الآلات فإن التقدم المستمر المذهل فى مجال التصوير جعل التقنيات الحديثة تبعد كثيرا عن تكنولوجيا التصوير المتعارف عليه من مولد الصورة الفوتوغرافية التى هى عماد التصوير الثابت والمتحرك السينمائى بكل طرقها (هاليدات الفضة + الضوء + مقويات الألوان + العملية الكيمائية بكاملها = صورة فوتوغرافية) فإن أساليب وجود الصورة الآن يعتمد أكثر من قبل بكثير على الطرق الرقمية (**Digital**) فى بناء الصورة على الشريط المغناطيسى ومجال التحكم فى التصوير الرقمى (**Digital imaging**) يفوق كل أساليب التحكم السابقة فى التصوير الفوتوغرافى ، وإن كانت السينما مازالت حتى الآن هى الأجود بسبب صورة حبيبات الصبغات اللونية الدقيقة الكثافة وعرضها على شاشة فضية كبيرة ، بعكس العروض التليفزيونية التى تعرض على أجهزة عرض مهما كبرت لا تصل إلى الشاشة السينمائية الضخمة والواسعة .. إلا أن هذا ليس مقياس ، فإن تطور الشاشات بنظام الكريستال البللورى السائل (**Liquid Crystal**) أو نظام شاشات العرض ذات السائل الكهربى (**Electro luminescent**) [٤] وهو ما بدأ يظهر إلى الوجود الآن لتكنولوجيا متطورة للعرض قد يحمل فى المستقبل وخلال القرن الواحد والعشرين آفاق تجعل الصور الفوتوغرافية الصبغية للسينما (أى الفيلم) فى متحف التاريخ .. وهذا ليس ببعيد عن التطورات والحداثة التى يسير بها العلم فى مجال اختراعات الصورة المرئية .

وتطور هذه التقنيات الحديثة يأخذ شكل السباق فى الغرب بين الولايات المتحدة وأوروبا وبالذات فرنسا وألمانيا وفى جنوب شرق آسيا خاصة اليابان .. وبالطبع تداخلت هذه التقنيات مع الفيلم السينمائى بحيث أثمر عن اندماج التصوير السينمائى مع الكومبيوتر والصورة الرقمية (**Digital Computer**) ذات الأبعاد الثالث وقد استغلت السينما الأمريكية هذا فى عشرات الأفلام المبهرة والمعجزة فى حد ذاتها وإن كان هذا لم يدم كثيرا للتقدم المستمر فى هذا المجال كما شاهدنا أخيرا فى السينما الفرنسية واليابانية.. بل ظهر أول فيلم فى تاريخ السينما يعتمد كلية على التصوير الرقمى والكومبيوتر وهو فيلم (قصة لعبة) **Toy Story** إنتاج ١٩٩٥ (أنظر الصورة رقم١٩٢) .

ومن المؤسف أن كل تاريخ السينما المصرية كانت أفلام الخدع تعتمد على الخدع البسيطة من خلال الكاميرا ويليها المعمل السينمائى ولم ينشئ استوديو للخدع كما حدث فى الخارج لصناعات السينما المتقدمة فى الغرب أو الشرق الآن ستكون كل هذا من خدع عرفناها وقرأنا عنها فى متحف التاريخ لدخول خدع الكومبيوتر الرقمى ذات الثلاث أبعاد وهى تكنولوجيا ليست معقدة بل تستعمل حاليا فى مصر فى القطاع الخاص فى الإعلانات والأغانى ولكن فى حدود إمكانية هذه المنتجات أما السينما فهى تحتاج إلى تقنية أكثر تقدما .. وسيبقى السؤال معلقا هل سيحمل لنا القرن القادم نهاية الصورة الفوتوغرافية بكل سبل إنتاجها وتسود الصورة الرقمية وتتطور؟؟.. فى رأيى نعم .. فنحن الآن فى مرحلة المخاط والمزج بين الصورة الفوتوغرافية والرقمية ولكن فى المستقبل أعتقد أن الإنسان سيتوصل إلى الاعتماد الكلى على الصورة الرقمية بعد تطويرها لتصبح فى حجم شاشة السينما الكبيرة فإن التقدم العلمى لا حدود له فحين أخرج جورج ميليه قصة جون فيرن رحلة إلى القمر عام ١٩٠٣ فى بداية السينما لم يخطر على بال أحد أيامها أن فى نفس القرن وبعد ٦٦ عاما أى فى عام ١٩٦٩ سيهبط أول إنسان على سطح القمر ومن دولة أخرى غير فرنسا وإن كانت من دول الغرب .

إن الإيمان بتقدم العلم وقدرة الله عز وجل على عطاء الإنسان (ما لم يعلم) يفوق عقولنا الصغيرة حاليا ، ولقد شهد التقدم العلمى فى القرن العشرين ما يفوق كل التقدمات التى ظهرت من قرون فى تاريخ البشرية.. ويا ليت نكون نحن جزءاً من هذا التطور ومشاركين فيه فى سبيل الارتقاء بفنوننا وشعوبنا .

مديروا تصوير هذه المرحلة

١ – محمد عمارة	١٩٦٧
٢ – جمال التابعى	١٩٦٨
٣ – سعيد بكر	١٩٦٨
٤ – فيلكس مارتينيز	١٩٦٨
٥ – جو تسكو	١٩٦٨
٦ – إبراهيم شامات	١٩٦٩
٧ – ممدوح هلال	١٩٦٩
٨ – محسن نصر	١٩٦٩
٩ – حسن عبد الفتاح	١٩٦٩
١٠ – على خير الله	١٩٦٩
١١ – إبراهيم صالح	١٩٦٩
١٢ – محمد شاكر	١٩٦٩
١٣ – محمد الرواس	١٩٦٩
١٤ – مراد فوزى	١٩٦٩
١٥ – رمزى إبراهيم	١٩٧٠
١٦ – على الغزولى	١٩٧٠
١٧ – عصام فريد	١٩٧٠
١٨ – مصطفى إمام	١٩٧١
١٩ – غسان هارون	١٩٧١
٢٠ – رفعت راغب	١٩٧١
٢١ – شلينكوف و ش. بيتز تشنكو	١٩٧٢
٢٢ – جورج روعلير	١٩٧١
٢٣ – رمسيس مرزوق	١٩٧٣
٢٤ – يوجواف ليا	١٩٧٤
٢٥ – سمير فرج	١٩٧٥
٢٦ – خالد هارون	١٩٧٥
٢٧ – سعيد شيمى	١٩٧٦
٢٨ – محمود سابو	١٩٧٦
٢٩ – ماهر راضى	١٩٧٧
٣٠ – عبد اللطيف فهمى	١٩٧٨

٣١ – صلاح كريم ١٩٧٩
٣٢ – أحمد رمضان ١٩٨٠
٣٣ – كمال عيد ١٩٨١
٣٤ – غنيم بهنسي ١٩٨٢
٣٥ – محمود عبد السميع ١٩٨٢
٣٦ – نسيم ونيس ١٩٨٣
٣٧ – محمد طاهر ١٩٨٣
٣٨ – شوقي علي محمد ١٩٨٤
٣٩ – علي مريتالي ١٩٨٤
٤٠ – محمد خليل ١٩٨٥
٤١ – أحمد عسر ١٩٨٥
٤٢ – برهان جاد ١٩٨٥
٤٣ – طارق التلمساني ١٩٨٥
٤٤ – مأمون عطا ١٩٨٥
٤٥ – محسن أحمد ١٩٨٥
٤٦ – محمد يوسف ١٩٨٥
٤٧ – رجائي عتيق ١٩٨٦
٤٨ – محمد عسر ١٩٨٦
٤٩ – محمد برهان ١٩٨٦
٥٠ – عبد الحكيم الزيماوى ١٩٨٦
٥١ – شريف إحسان ١٩٨٧
٥٢ – رؤف عبد الخالق ١٩٨٩
٥٣ – رضا السيد ١٩٨٩
٥٤ – كمال عبد العزيز ١٩٩٠
٥٥ – هشام سرى ١٩٩٢
٥٦ – سمير بهزان ١٩٩٣
٥٧ – فريد أدمر ١٩٩٤
٥٨ – سامح سليم ١٩٩٤
٥٩ – بدوى تركى ١٩٩٥
٦٠ – أيمن أبو المكارم ١٩٩٥

فى هذه المرحلة وجد على الساحة ستون مصورا وهى فترة طويلة نسبيا امتدت من عام ١٩٦٧ حتى عام ١٩٩٦ أى تسعة وعشرون عاما حدثت فيها طفرات كثيرة فى التصوير السينمائى ، ويمكن تصنيف مصورى هذه المرحلة إلى مصورون دارسين أكاديميا ، ومصورون امتدادا للمدارس السابقة ، والجدول التالى يبين ذلك .

نوع الخبرة	عدد المصورون
– مصورون امتدادا للمدارس السابقة	١١
– مصورون خريجين مدارس أجنبية	٢
– مصورون خريجو المعهد العالى للسينما	٢٩
– مصورون خريجين كلية الفنون التطبيقية	٥
– مصورون أجانب	١٢
– مصورون أجانب خريجو المعهد العالى للسينما	١

من هذا الجدول نجد أهمية الدراسة الأكاديمية التى قامت الدولة بتبنيها سواء فى كلية الفنون التطبيقية قسم التصوير أو المعهد العالى للسينما ، وهذان الصرحان العلميان هما معمل التفريخ لمستقبل التصوير فى مصر والمنطقة العربية . فكثير من فنيين الدول الشقيقة درسوا فى مصر وأقاموا صناعة سينمائية فنية فى أقطارهم . وحاليا نسمع عن كليات أهلية للفنون التطبيقية فى مدينة ٦ أكتوبر وغيرها تدرس التصوير الفوتوغرافى والسينمائى .

أهم إنجازات هذه المرحلة

١ – وجود خريجوا المعاهد الفنية على ساحة العمل ، ليثبتوا كفاءة كبيرة ويطوروا أساليب جديدة للتصوير تمشيا مع مفهوم الفن السينمائي .

٢ – معدات حديثة أصغر وأخف وملائمة لنوعيات الأفلام الملونة .

٣ – خروج التصوير بالكامل في كثير من الأفلام إلى الأماكن الحقيقية .

٤ – وجود معدات كثيرة في سوق صناعة الأفلام للإيجار والتشغيل بدون الاعتماد على الاستوديوهات .

٥ – تحديث المعمل السينمائي وغلق باقي المعامل القديمة .

٦ – دخول المرأة مجال التصوير السينمائي .

٧ – اقتحام الأعماق بالتصوير تحت الماء لأول مرة في السينما المصرية .

٨ – تطور مفهوم النقاد بالنسبة للتصوير واهتمام متزايد به .

٩ – بداية الاهتمام بتراث السينما وإقامة معرض لأدواتها عام ١٩٩٤ ، أرجو أن يكون نواة للمتحف السينمائي الذى أطالب به .

١٠ – السينما المصرية تعبر إلى العالمية بأكثر من فيلم .

هوامش الباب السادس

١ – من مقابلة مع الأستاذ أحمد الخضرى وحديثي معه .

٢ – من متابعتي لاتجاهات التصوير في السينما المعاصرة وبالإضافة إلى كتاب : **Masters of light by Dennis schaefer & larry salvato .**

٣ – كتاب (الواقعية الجديدة في السينما المصرية) تأليف سمير فريد الناشر الهيئة .

٤ – **American Cinematographer manual -1980 .**

٥ – نفس المصدر السابق .

٦ – PRAOFESSIONAL CAMERAMAN'S HANDBOOK by : VERME & SYLNIA CARLSON .

٧ – مجلة **American Cinematographer . APril ١٩٦٧.**

٨ – معلومات من الأستاذ الكيماتي أحمد صبرى في مقابلة شخصية معه .

٩ – معلومات من الأستاذ الكيمائي سعد عبد الرحمن قلج في مقابلة شخصية معه .

١٠ – مجلة المصور مقال مع الناقدة مارى غضبان بتاريخ ٥ / ١٢ / ١٩٧٥ .

١١ – مجلة **American Cinematographer** نوفمبر ١٩٦٨ .

١٢ – نفس المصدر السابق وبالإضافة إلى حديث مع مدير التصوير على حسن .

١٣ – كتاب (النقد السينمائي) تأليف دكتور علي شلش الناشر الهيئة . ومقال النقد السينمائي في مصر في مجلة (المجلة) في الستينات بقلم علي شلش .

١٤ – كتاب (السينما والثقافة العربية) مجموعة محاضرات الطاولة المستديرة لليونسكو عام ١٩٦٤ .

١٥ – كتاب (شخصية مصر) تأليف دكتورة نعمات أحمد فؤاد الناشر الهيئة .

١٦ – مجلة (الفنون) نوفمبر ١٩٧٩ مقال بقلم محمد شفيق . إصدار اتحاد النقابات الفنية .

١٧ – مجلة (القاهرة) ديسمبر – يناير ١٩٩٧ . دراسة بقلم فريدة مرعى . الناشر الهيئة .

١٨ – كتاب (محاكمة الفيلم المصرى) تأليف بدر نشأت وفتحى زكى – الناشر دار النشر الحديثة . ١٩٥٧.

١٩ – مجلة (الفنون) أكتوبر ١٩٨٢ مقال بقلم دكتور علي شلش . إصدار اتحاد النقابات الفنية .

٢٠ – مقال عندى مجهول الكاتب – كنت أجمع هذه المقالات في الستينات ولم أكن أهتم وقتها بالحفاظ على اسم كاتب المقال .

٢١ - مقال كتبه الناقد عدنان العنتيلى ولا أعرف تاريخه فقد كنت أقص المقال وأضعه فى كراسات خاصة محتفظ بها حتى الآن .

٢٢ - نفس المصدر السابق .

٢٣ - .. ..

٢٤ - مجلة (المجلة) نقد بقلم أحمد الحضرى وللأسف لا أعرف تاريخ صدورها .

٢٥ - مجلة (المجلة) نقد بقلم أحمد راشد .. ..

٢٦ - كتاب (الواقعية الجديدة فى السينما المصرية) تأليف سمير فريد الناشر الهيئة .

٢٧ - كتاب (السينما المصرية ٩٤) دليل نقدى إعداد الناقد على أبو شادى .

٢٨ - نشرة نادى السينما بتاريخ ٢١ / ١ / ١٩٧٠ . دراسة بقلم الناقد سامى السلامونى .

٢٩ - كتاب (السينما المصرية ٩٤) دليل نقدى إعداد الناقد على أبو شادى .

٣٠ - نفس المصدر السابق .

٣١ - كتاب (الواقعية الجديدة فى السينما المصرية) تأليف سمير فريد الناشر الهيئة .

٣٢ - كتاب (مقالات فى السينما المصرية) تأليف سامى السلامونى الناشر نادى السينما .

٣٣ - جريدة الأخبار مقال نقدى بقلم حسن شاه بتاريخ ١٣ / ٣ / ١٩٨٠

٣٤ - جريدة المساء مقال نقدى بقلم خيرية البشلاوى بتاريخ ٢٩ / ٥ / ١٩٨٣ .

٣٥ - مجلة الكواكب مقال نقدى بقلم ضياء الدين بيبرس بتاريخ ٦ / ٩ / ١٩٨٣ .

٣٦ - مجلة الكواكب مقال نقدى بقلم د. رفيق الصبان بتاريخ ١٨ / ٨ / ١٩٨١ .

٣٧ - كتاب (الواقعية الجديدة فى السينما المصرية) تأليف سمير فريد الناشر الهيئة .

٣٨ - كتاب (السينما والثقافة العربية) مجموعة محاضرات الطاولة المستديرة لليونسكو عام ١٩٦٤ .

٣٩ - شاهدت هذا العازل فقد أحضره لى المنتج عمرو نصر نجل مدير التصوير عبد الحليم نصر ومقابلتى وحديثى مع الزميل محسن نصر والأستاذ مدير التصوير كمال كريم .

٤٠ - الرجوع إلى كتاب (التصوير السينمائى تحت الماء) تأليف سعيد شيمى الناشر الهيئة .

٤١ - موجود صورة من المستند فى الكتاب .

٤٢ - نفس المصدر السابق .

٤٣ - موجود صورة من المستند فى الكتاب .

٤٤ - مجلة (العلوم) الكويتية الترجمة العربية لمجلة SCINTIFIC AMERICAN أعداد أغسطس وستمبر عام ١٩٩٦ .


اللواء عبد الفتاح رياض


الناقد المؤرخ أحمد الحضرى



توضع الرسومات الحائطية والصور الفوتوغرافية بالحجم الكبير خلف النوافذ والشبابيك في الديكورات داخل البلاتوهات



بناء الديكورات في الأماكن الحقيقية لأعطاء مصداقية أكبر للأحداث



الكاميرا في الهواء أثناء تصوير لقطة خطرة في سلة معلقة على ارتفاع ٤٦ دورا من فيلم (نصف أرنب) إخراج محمد خان وتصوير المؤلف



التصوير في الشوارع بالكاميرا المحمولة أحد سمات مصوري العقد الثامن وفي الصورة المؤلف والمخرج عاطف الطيب والمساعد سامح سليم وفي طرف الأيمن من الصورة شريف شيحي يراقب من فيلم (ضد الحكومة) عام ١٩٩٢



مدير التصوير محمود عبد السميع يستعد للقطة حرة وبجانبه المساعدة إيمان محمود بكر
خريجة معهد السينما لتصوير



مدير التصوير عصام فريد أثناء التصوير الخارجي في لبنان وبجواره المساعد سمير جبر



مدير التصوير ايمن ابو المكارم اثناء عمله كمصور مع مدير التصوير رمسيس مرزوق والمخرج
يوسف شاهين في فيلم (المهاجر)



وسائل التحكم على اللمبات الخفيفة

الكوارتز هالوجين



لمبة الضوء الازرق HMI هاليد الايودين المعدني



لمبات الكوارتز هالوجين



أحد طرق تعريض المكان بالضوء بلمبات الكوارتز ومعادلتها لونيا بضوء النهار.



استعمال الاضاءة المنتشرة بالشماسي داخل البلاتوه



استعمال الاضاءة المنتشرة بالمرايا المعلقة داخل البلاتوه والاماكن المغلقة





THE COLORTRAN MINI PRO

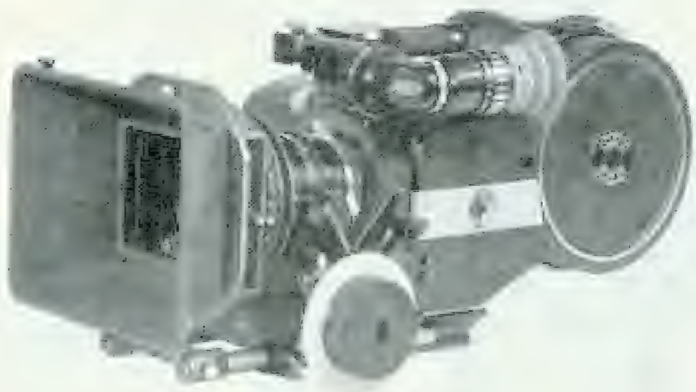
الاضاءة الخفيفة بالبطاريات أصن حزا وأستعمال حزام من بطاريات النيكل كدميوم يربط على الخصر





GOSSEN
Luna-Pro
CdS EXPOSURE METER

نوعين من اجهزة قياس الضوء



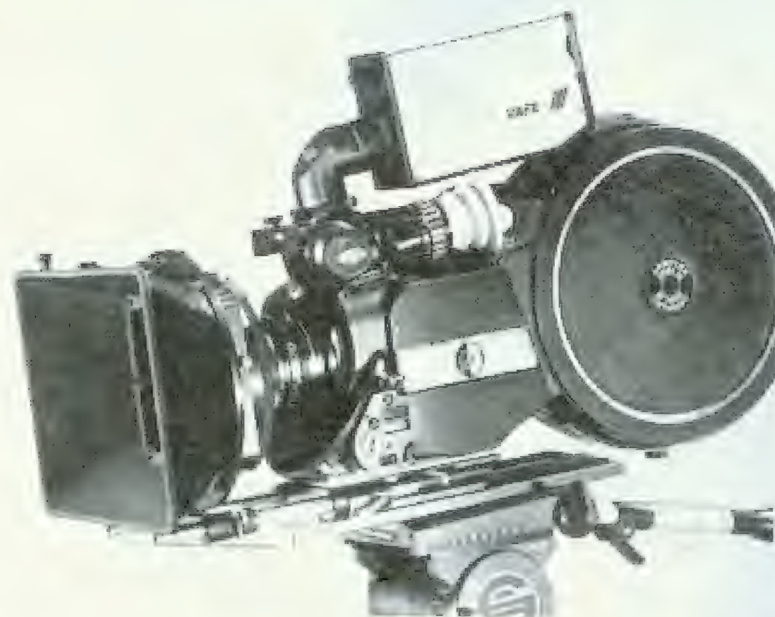
الكاميرا اريفلكس ٣ ARRI 3



الكاميرا اريفلكس B.L. III



احدث كاميرا اريفلكس 535 وخلفها المصور الفنان شريف شيمي اثناء تصوير فيلم (حسن اللول)



وحدة فيديو التى تركب على الكاميرا اريفلكس B.L.4 بحيث تظهر صورة اللقطة على شاشة المونيتور المنفصل



الكاميرا اريفلكس مركب عليها الزوم ٢٥ - ٢٥٠ مللى



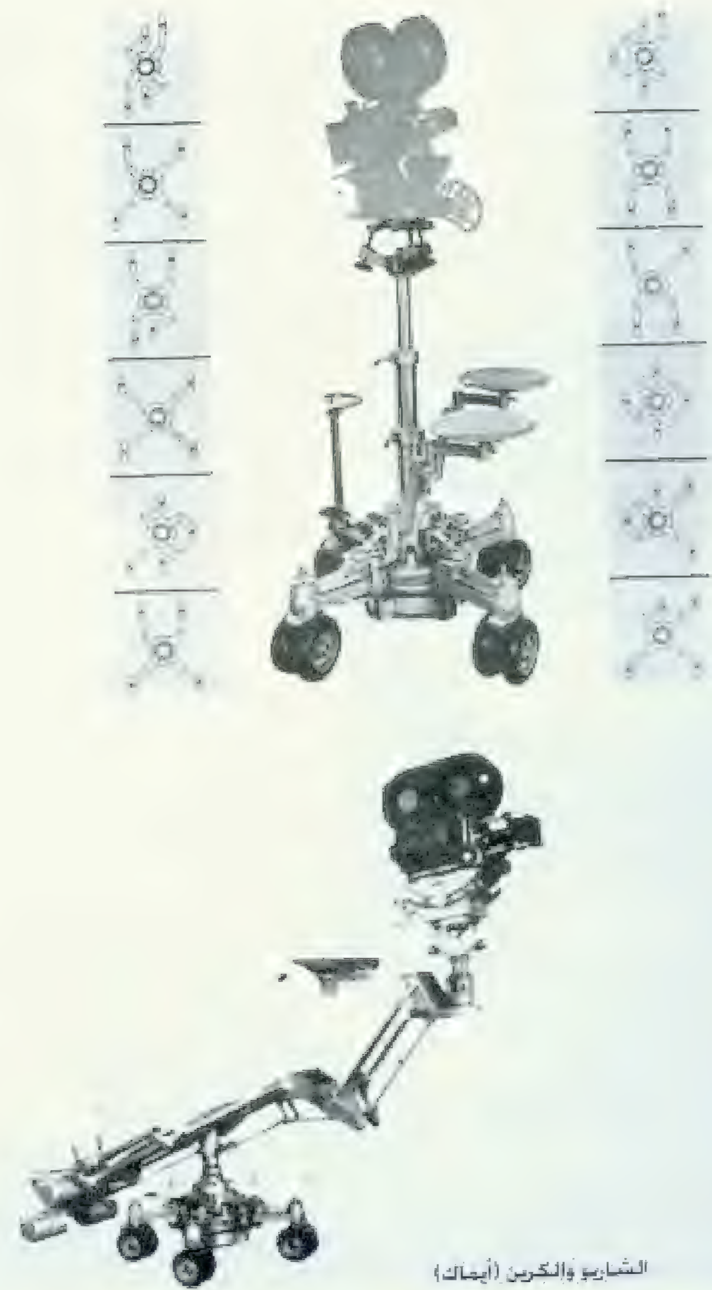
احد وسائل كتم صوت الكاميرا اريفلكس التى ابتكرها المؤلف لامكانية تسجيل الصوت فى الشوارع والاماكن الحقيقية واللقطة للطالب ايمن ابو المكارم اثناء تدريبة مع المؤلف وتجربة الكاميرا



قضبان الشاريو الدائرى



رافعة تغير اللمبات الكهربائية فى الشوارع واستعمالها كحركة كرين عملاق فى الافلام المصرية.



الشاريو والكرين (أيماك)



أول استعمال لجهاز (الاستيدى كام) المؤلف يصور بها فى فيلم (الامبراطور) اخراج طارق العريان



(حطه) جانبية للسيارات النقل الكبيرة يوضع عليها كاميرتان اثناء تصوير مطاردات فيلم (سلام يا صحبي) اخراج نادر جلال.



(حطه) خاصة بالموتوسيكلات من ابتكار المؤلف اثناء التصوير بها في شوارع القاهرة.



أول فيلم الوان عالي الحساسية ٥٠٠ A.S.A انتجته شركة فوجي اليابانية







- The Academy Award of Merit (1981)
- 1981 Emmy Engineering Award
- The Herbert T. Kalmus Gold Medal Award

منحت شركة فوجي على عدة جوائز لتطويرها الفيلم الحساس الملون



مدير معمل الالوان المرحوم حسن عيسى



مدير معمل الالوان ابو علم محمد حسن

مدير معمل الالوان صلاح عبد الحليم عطية

مدير معمل الالوان علمي عبد الرحمن

مدير معمل الالوان سليمان محمد سليمان



دولاب تنظيف النيجاتيف من الاتربة



ماكينة التحميض هستون الامريكية فى ستوديو الاهرام وبجوارها فنى التحميض (مانيو).



احواض الترسيب الكهربائية لاستخلاص الفضة من المحاليل



أبيه فريد الزغبى أول مصورة سينمائية تمارس العمل الفعلى

وزارة الثقافة
الهيئة العامة للسينما
المركز القومي للأفلام التسجيلية

مهرجان الأفلام المصرية التسجيلية والقصيرة
لعام ١٩٧٢

قررت لجنة التحكيم منح

جائزة أحسن تصوير

للسيدة/ أبيّة فريد عن فيلم ميرهام

تحريراً في ٢٦/٦/١٩٧٢

وزير الثقافة

يوسف السباعي

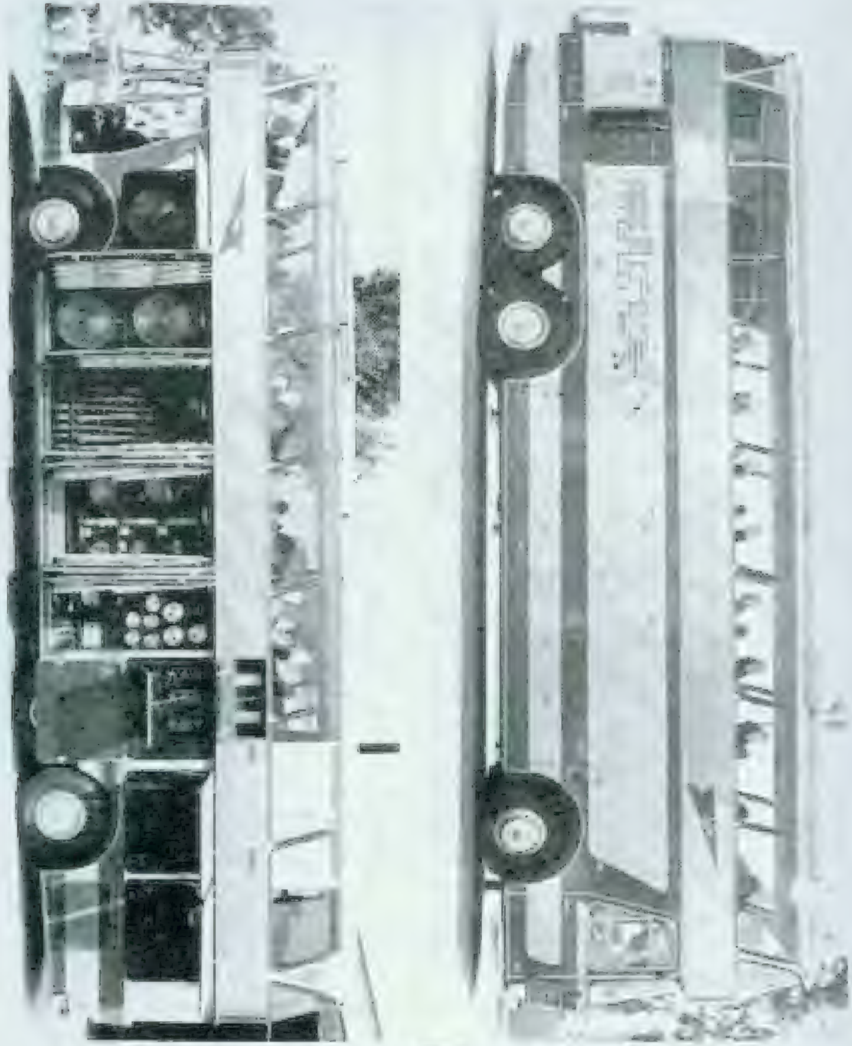
الجائزة التى حصلت عليها ابيه فريد لتفوقها



صورة من الجريدة السينمائية لتحرير القوات المسلحة المصرية لموقع صهيونى فى حرب فلسطين عام ١٩٤٨ .



(لقطة شادي عبد السلام وعبد العزيز فهمي (المومياء)





فؤاد سعيد صاحب مشروع وفكرة السينما - موبيل

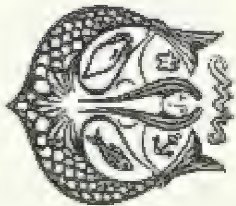
المسرح والسينما

المسرح

السينما

صورة من فهرس مجلة (المسرح والسينما) عدد يولية اغسطس ١٩٦٨

SIÈGE - H.Q. - SEDE : 34, RUE DU COLISÉE - 75008 PARIS (FRANCE) - TÉL. : 42 25 60 42 - TÉLEX : 641 078 F



BREVET PROVISOIRE CMAS
CMAS TEMPORARY CERTIFICATE
CERTIFICADO PROVISIONAL CMAS

PLONGEUR 2 ÉTOILES
2 STAR DIVER
BUCEADOR 2 ESTRELLAS

NOM - NAME - APELLIDO : Mohamad Saied Shiemy
PRÉNOM - 1ST NAME - NOMBRE : Mohamad
ADRESSE - ADDRESS - DIRECCION : Maadi - CAIRO - EGYPT

DATE - FECHA : 20 / 1 / 88
MONITEUR - INSTRUCTOR :
(SIGNATURE - FIRMA)



- NOM DE L'OCC : Alexandria
- OCC NAME :
- APELACION DEL OCC :

No 101 / 3 / 88

صورة من احد شهادات الغوص التى حصل عليها المؤلف



أول عازل تم تصنيعه للتصوير تحت الماء وفشل



المؤلف بالكاميرا تحت الماء



الاضاءة الصناعية تحت الماء



تحريراً في ١٠/١٢/١٩٨٧

[illegible]

١ - تم تحميض الفيلم [illegible]

٢ - [illegible]

٣ - [illegible]

٤ - [illegible]

٥ - [illegible]

٦ - [illegible]

٧ - [illegible]

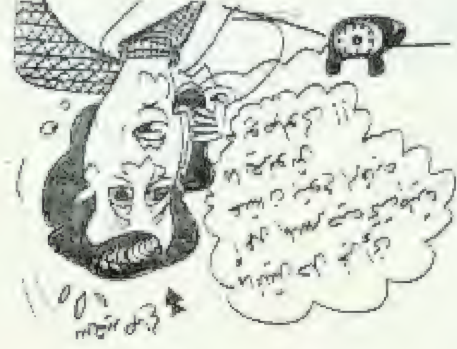
٨ - [illegible] الكاميرا تحت الماء [illegible]

٩ - [illegible]

[illegible]

١٠/١٢/١٩٨٧

تقرير من المعمل لحالة التصوير الأولى تحت الماء



نموذج من بعض الفكاهة والنكات التي ظهرت بعد هوجة الافلام التي تصور تحت الماء

بسم الله الرحمن الرحيم

جمهورية مصر العربية
وزارة الدفاع

شهادة تقدير

السيد / الاستاذ المؤلف والمخرج العالمى سعيد شيمى

يسعدني ان اعرب لكم عن عظيم شكر وتقدير القوات المسلحة لدوركم المتميز في فيلم الطريق الي إيلات الذي يجسد صفحة من صفحات بطولات العسكرية المصرية في حرب الإستنزاف آملين المزيد من العطاء لتأكيد الوجهة المشرقة للجندية المصرية

متمنيا دوام هذا التعاون في سبيل رفعة قواتنا المسلحة و مصرنا الغالية

تحريرا في ١٢ ديسمبر ١٩٩٤م

التوقيع ( )
مشير / حسين طنطاوي
القائد العام للقوات المسلحة
وزير الدفاع والانتاج الحربي

شهادة التقدير الذى حصل عليها المؤلف عن فيلم (الطريق الى ايلات) عام ١٩٩٤ من وزارة الدفاع



تشهيد التصوير المصور الراحل أشرف وحيد فريد



أول فيلم يصور بالكامل بالجرافيك (قصة لعبة)



ملصق دعائي لمتحف السينما

في لندن عام ١٩٩٦

هذا الفصل

- فيلموجرافيا لمديرو التصوير تحت سماء مصر مرتبة أبجديا من عام ١٨٩٧ إلى عام ١٩٩٦ .
- قائمة بتاريخ بدء نشاط كل مصور .
- قائمة بالمصورين الأجانب الذين عملوا في السينما المصرية .
- قائمة بمصورين أخرجوا ومخرجين صوروا .
- قائمة بأفلام لم أستدل على أسماء مصوريها .
- قائمة بمصوري الأفلام القصيرة والتسجيلية والرسوم المتحركة والعرائس .

هذا الفصل

تشمل الفيلموجرافيا الآتية كل مديرو التصوير الذين وجدوا على ساحة التصوير السينمائي تحت سماء مصر من عام ١٨٩٧ إلى عام ١٩٩٦ .

ولقد جنبت مصورو دار ليميير بعيدا عن تسلسل الفيلموجرافيا لوضعهم الذى لن يتكرر فى مهمتهم الأولى للتصوير فى مصر فى فجر اختراع السينماتوجراف. وبدأت ترتيب المصورين ابتداء من تاريخ التصوير المحلى فى عام ١٩٠٧ .

وأوضحت فى السنوات من عام ١٩٠٧ إلى عام ١٩٣٠ كل الأفلام الإخبارية والقصيرة والروائية القصيرة لأهمية هذه المرحلة فى تكوين أسس التصوير السينمائى فى بلدنا.

كما سيتم التنويه على أى ملاحظة رأيت أن أضعها فمثلا لم يصور المخرج توجو مزراحى أى أعمال روائية ولكنه صور شرائط تسجيلية وإخبارية . ولكن لدوره الكبير فى إرساء صناعة ورواج السينما فى السنوات الصعب .. فضلت أن أشير إلى مجهودده .

وبداية من عام ١٩٣١ ستكون القائمة مقصورة على مصورى الأفلام الروائية والتى عرضت على الشاشة الفضية داخل مصر ، وللأسف لا تشمل الأفلام التى من إنتاج التليفزيون المصرى إلا ما تم عرضه سينمائيا على الشاشة لاستحالة حصرها فى جهاز التليفزيون نفسه ، وكذلك الأفلام الروائية التى لم تعرض وتم إنتاجها تحت مسمى أفلام المقاولات ويكتفى منتجوها بعرضها على شرائط الفيديو وتحمل فى أحشائها كمية سخيفة من الإعلانات التجارية . وحتى أكون دقيق علميا وعلى مستوى البحث الأكاديمى استبعدت هذه الأفلام لعدم إمكانية حصرها بدقة .

وأجد أنه من المهم والضرورى أن أضيف لهذا المرجع أسماء مديرو التصوير الذين عملوا فى صمت فى الفيلم التسجيلى والقصير ، لأن فيهم أساتذة كبار زادوا وأضافوا لهذا الفرع الممتع من التصوير السينمائى مصداقية وفناً وعطاءاً .

كما أحب أن ألفت النظر إلى أن أغلب مديرو التصوير قد بدأوا نشاطهم الفعلى قبل التاريخ المدون سواء فى أفلام تسجيلية أو قصيرة أو مساعدين أو مصورين والتاريخ المدون هو تاريخ العرض السينمائى وليس تاريخ إنتاج وتصوير العمل .

وأرجو أن أكون وفقت وأن تكون الأخطاء قليلة . وعلى الله قصد السبيل .

(أ)

أ. بلاستيروس	بدء النشاط	١٩٦٠
إبراهيم شامات	..	١٩٦٩
إبراهيم شيب	..	١٩٤٠
إبراهيم صالح	..	١٩٦٩
إبراهيم عادل	..	١٩٦٠
إبراهيم لاما	..	١٩٣٥
أحمد خورشيد	..	١٩٤١
أحمد رمضان	..	١٩٨٠
أحمد عسر	..	١٩٨٥
ألفيرى أورفانيلى	..	١٩١٩
أمبرتو ملا فاسى دوريس	..	١٩٠٧
أمبرتو لانزانو	..	١٩٤٨
أوسفالدو شيفرانى	..	١٩٦٦
أوهان هاجوب	..	١٩٤٧
أيمن أبو المكارم	..	١٩٩٥

(ب)

بدوى تركى	..	١٩٩٥
برهان حماد	..	١٩٨٥
برنو سالفى	..	١٩٤٦
برتا فيرا	..	١٩٢٩
بوبا	..	١٩٢٨

(ت)

توجو مزراحى	..	١٩٢٩
توليو كيارينى	..	١٩٢٧

(ج)

جاستون مادرى	..	١٩٣٠
جمال التابعي	..	١٩٦٨
جمال عبادة	..	١٩٩٥
جو تسكو	..	١٩٦٨
جورج استيليو	..	١٩٣٧
جورج بوا	..	١٩٣٥
جورج روملير	..	١٩٧٢
جورج سعد	..	١٩٤٢
جورج ميلون	..	١٩٥١
جوليو دى لوكا	..	١٩٣٢
جيلمان	..	١٩٣٤

(ح)

حسن الحلباوى	..	١٩٢٧
حسن داهش	..	١٩٤٧
حسن عبد الفتاح	..	١٩٦٩
حسن مراد	..	١٩٢٧

(خ)

خالد هارون	..	١٩٧٥

(د)

دى جارين	..	١٩١٢
دافيد كورنيل	..	١٩١٧

(ر)

رجائى عتيق	..	١٩٨٦
رشاد سلامة	..	١٩٤٧
رضا السيد	..	١٩٨٩
رمزى إبراهيم	..	١٩٧٠
رمسيس مرزوق	..	١٩٧٣
رفعت راغب	..	١٩٧١
روبير طمبا	..	١٩٥٠
رءوف عبد الخالق	..	١٩٨٩

(ز)

زكريا منصور	..	١٩٥٤

(س)

سامى بريل	..	١٩٣٤
سانتونى	..	١٩٥٠
سعيد بكر	..	١٩٦٨
سعيد شيمى	..	١٩٧٦
سامح سليم	..	١٩٩٤
سمير بهزان	..	١٩٩٣
سمير فرج	..	١٩٧٥
سيلفيو ماكين	..	١٩٦٤

(ش)

شريف إحسان	..	١٩٨٧
شيلنكوف و ش بيتوشينكو	..	١٩٧٢
شوقى علي محمد	..	١٩٨٤

(ص ، ض)

صلاح كريم .. ١٩٧٩
ضياء المهدى .. ١٩٦٢

(ط)

طارق التلمسانى .. ١٩٨٥

(ع)

عادل عبد العظيم .. ١٩٦٤
عبد الحليم نصر .. ١٩٣٥
عبد الحكيم الريماوى .. ١٩٨٦
عبد اللطيف فهمى .. ١٩٧٨
عبد العزيز فهمى .. ١٩٤٦
عبد القادر زكى .. ١٩٤٨
عبد المنعم بهنسى .. ١٩٦٤
عزيز بندرلى .. ١٩٠٧
عصام فريد .. ١٩٧٠
على العزولى .. ١٩٧٠
على حسن .. ١٩٥٨
على رفقى .. ١٩٣٢
على خير الله .. ١٩٦٩
على مريناني .. ١٩٨٤

(غ)

غسان هارون .. ١٩٧١
غنيم بهنسى .. ١٩٨٢

(ف)

فارس وهبة .. ١٩٥٥
فاوستو روسى .. ١٩٦٦
فرانكو فيلا .. ١٩٦٦
فريد آدمز .. ١٩٩٣
فؤاد عبد الملك .. ١٩٥٣
فولى إيليا .. ١٩٥١
فيرى فاركاش .. ١٩٣٤
فيلكس مارتينيز .. ١٩٦٨
فيكتور أنطون .. ١٩٤٧
فينو .. ١٩٢٩

(ك ، ل)

كليليو تشيفيللى .. ١٩٤٧
كمال عبد العزيز .. ١٩٩٠
كمال عيد .. ١٩٨١
كمال كريم .. ١٩٦٠
ليوناردو لاريتشى .. ١٩٢٠

(م)

ماسارو فوجى ياشى .. ١٩٦٢
ماسيمو دلامانو .. ١٩٥٠
مأمون عطا .. ١٩٨٥
ماهر راضى .. ١٩٧٧
ماير السندسكى .. ١٩٢٨
محمد الرواس .. ١٩٦٩

محمد بيومى .. ١٩٢٠
محمد خليل .. ١٩٨٥
محمد شاكر .. ١٩٦٩
محمد طاهر .. ١٩٨٣
محمد عبد العظيم .. ١٩٢٩
محمد عز العرب .. ١٩٥١
محمد عمر .. ١٩٨٦
محمد عمارة .. ١٩٦٧
محمد يوسف .. ١٩٨٥
محمد برهان .. ١٩٨٦
محمود خليل راشد .. ١٩٣٢
محمود سابو .. ١٩٧٦
محمود فهمى .. ١٩٦١
محمود عبد السميع .. ١٩٨٢
محمود نصر .. ١٩٤٦
محسن أحمد .. ١٩٨٥
محسن نصر .. ١٩٦٩
مراد فوزى .. ١٩٦٩
مسعود عيسى .. ١٩٥٢
مصطفى إمام .. ١٩٧١
مصطفى حسن .. ١٩٤١
ممدوح هلال .. ١٩٦٩

(ن)

نسيم ويس .. ١٩٨٣
نيازى مصطفى .. ١٩٤٦

(هـ)

هشام سرى .. ١٩٩٢
هيلموت برجهان .. ١٩٦٥

(و)

والتر هولكمب .. ١٩٥١
وحيد فريد .. ١٩٤٧
وديد سرى .. ١٩٤٨
ويلى فيكتورفيتش .. ١٩٥٠

(ى)

يوجواف لبا .. ١٩٧٤
يوسف كرامة .. ١٩٤٧

التصوير السينمائى الأول فى مصر

عام ١٨٩٧

أول تصوير سينمائى فى تاريخ مصر ، قام به المسيو بروميو مبعوثا من شركة ليمير بفرنسا ، وسجل عدة لقطات لمعالم الإسكندرية والقاهرة .

عام ١٩٠٦

ثانى تصوير سينمائى فى مصر . قام به المصور الفرنسى ، فيلكس ميسجش ولقد طاف فى الإسكندرية والقاهرة ورحلة نيلية إلى حدود السودان. ثم أكمل الرحلة إلى فلسطين التى أرسلته شركة لمير كذلك .

(أ)

١ - أ . بلاستيروس .
٢ - إبراهيم شامات .
٣ - إبراهيم شبيب .
٤ - إبراهيم صالح .
٥ - إبراهيم عادل .
٦ - إبراهيم لاما .
٧ - أحمد خورشيد .
٨ - أحمد رمضان .
٩ - احمد عسر .
١٠ - الفيزى أورفانيللى .
١١ - أميرتو ملافاسى دوريس .
١٢ - أميرتو لانزانو .
١٣ - أوسفالدو شيفرانى .
١٤ - أوهان هاجوب .
١٥ - أيمن أبو المكارم .

١ - أ .بلاستيروس .

مصور إيطالى صور الفيلم الإيطالى المصرى المشترك (الإنتاج المصرى أفلام جلال) عام ١٩٥٦ باسم (غرام في الصحراء) إخراج / ؟؟؟؟؟؟؟

- ١٩٦٠ (غرام فى الصحراء) إخراج / ؟؟؟؟
واشترك معه فى التصوير من مصر الرائد الفيزى أورفانيللى .

٢ - إبراهيم شامات .

مصور لبنانى عمل فى عدة أفلام مصرية أولها عام ١٩٦٩ باسم (٣ نساء) إخراج محمود ذو الفقار وصور ٤ أفلام فى مصر .

- ١٩٦٩ (٣ نساء) إخراج محمود ذو الفقار اشترك معه فى التصوير وحيد فريد و على حسن .
(شىء من العذاب) إخراج صلاح ابو سيف .
- ١٩٧٠ (لصوص على موعد) إخراج حسام الدين مصطفى .
- ١٩٨٥ (النشالة) إخراج حلمى رفلة .

٣ – إبراهيم شبيب .

من مصوري الإسكندرية الذين عملوا مع شركة إخوان لاما ، في بعض المرجع تحور اسم شبيب إلى شعيب وأن كنت لا أعلم أيهما أصدق !! والمعلومات عنه نادرة .

مصري صور أول أفلامه عام ١٩٤٠ باسم (رجل بين امرأتين) إخراج إبراهيم لاما وصور ٩ أفلام .

- ١٩٤٠ (رجل بين امرأتين) إخراج / إبراهيم لاما .
  (صرخة في الليل) " " " .
- ١٩٤١ (صلاح الدين الأيوبي) إخراج / إبراهيم لاما .
- ١٩٤٢ (ابن الصحراء) " " " .
- ١٩٤٣ (كليوباترا) " " " .
  (نداء الدم) " " " .
- ١٩٤٤ (عريس الهنا) " " " .
  (وحيدة) " " " .
  (يسقط الحب) " " " .

٤ – إبراهيم صالح (١٩٣٥ –)

بدأ العمل في قسم الصوت بأستوديو جلال ثم سافر إلى ألمانيا الاتحادية ودرس في الأكاديمية الألمانية للتصوير في مدينة شتو تجرت ، وصور أول أفلامه الروائية عام ١٩٦٩ بأسم (الحلوة عزيزة) إخراج حسن الإمام وأنتج كذلك وصور ٨٦ فيلما .

- ١٩٦٩ (الحلوة عزيزة) إخراج حسن الإمام .
  (الشيطان) إخراج محمد سلمان .
- ١٩٧١ (بلا رحمة) إخراج نيازي مصطفى .
  (حادثة شرف) إخراج شفيق شامية .
  (الحب المحرم) إخراج حسن الإمام .
  (خمسة شارع الحبايب) إخراج السيد بدير .
  (سبع الليل) إخراج حسن الصيفي .
  (ولد وبنت وشيطان) إخراج حسن يوسف .
- ١٩٧٢ (شيطان البحر) إخراج حسام الدين مصطفى .
  (الشيطان والخريف) إخراج أنور الشناوي .
  (من البيت للمدرسة) إخراج أحمد ضياء الدين .
- ١٩٧٣ (البنات والمرسيدس) إخراج حسام الدين مصطفى .
  (الشيطان في أجازة) إخراج حسام الدين مصطفى .
  (صوت الحب) إخراج حلمي رفلة .
- ١٩٧٤ (الأبطال) إخراج حسام الدين مصطفى .
  (الأخوة الأعداء) إخراج حسام الدين مصطفى .
  (امبراطورية المعلم) إخراج زكي صالح .
  (البنات والحب) إخراج حسام الدين مصطفى .
  (الرصاصة لا تزال في جيبي) إخراج حسام الدين مصطفى واشترك في تصوير المعارك عدد كبير من المصورين .
  (العمالقة) إخراج حسام الدين مصطفى .
  (غابة من السيقان) إخراج حسام الدين مصطفى .
  (قاع المدينة) إخراج حسام الدين مصطفى .
  (الضحايا) إخراج حسام الدين مصطفى .
- ١٩٧٦ (أزواج طائشون) إخراج نيازي مصطفى .
  (أنا لا عاقلة ولا مجنونة) إخراج حسام الدين مصطفى .
  (توحيدة) إخراج حسام الدين مصطفى .
  (غراميات عازب) إخراج زكي صالح .

– ١٩٧٧ (الحب فى طريق مسدود) إخراج عدلى خليل .

(سونيا والمجنون) إخراج حسام الدين مصطفى .

(هكذا الأيام) إخراج عاطف سالم .

– ١٩٧٨ (كلهم فى النار) إخراج أحمد السبعاوى .

(ومن الحب ما قتل) إخراج حسام الدين مصطفى .

– ١٩٧٩ (الجنة تحت قدميها) إخراج حسن الإمام .

(الطيور المهاجرة) إخراج حسن يوسف مع كمال كريم .

(قاهر الظلام) إخراج عاطف سالم .

(كرامتى) إخراج أشرف فهمى .

– ١٩٨٠ (أنا) إخراج أحمد السبعاوى .

(لا تظلموا النساء) إخراج حسن الإمام .

(لست شيطانا ولا ملاكا) إخراج بركات .

– ١٩٨١ (القطط السمان) إخراج حسن يوسف .

(دندش) إخراج يحيى العلمى .

(الذئاب) إخراج عادل صادق .

– ١٩٨٢ (ابن مين فى المجتمع) إخراج حسن الإمام .

(فتوة الجبل) إخراج نادر جلال .

(ليال) إخراج حسن الإمام .

(من يطفئ النار) إخراج محمد سلمان .

– ١٩٨٣ (خمسة باب) إخراج نادر جلال .

(العربجى) إخراج أحمد فؤاد .

(وداد الغازية) إخراج أحمد يحيى .

– ١٩٨٤ (الأشقياء) إخراج أحمد السبعاوى .

(بناتنا فى الخارج) إخراج محمد عبد العزيز .

(الطيب أفندى) إخراج أحمد السبعاوى .

(عندما يبكى الرجال) إخراج حسام الدين مصطفى .

(قمر الليل) إخراج محمد سلمان .

(الليلة الموعودة) يحيى العلمى .

– ١٩٨٥ (دنيا الله) إخراج حسن الإمام .

(أنا اللى قتلت الحنش) إخراج أحمد السبعاوى .

(العايقة والدريسة) إخراج أحمد السبعاوى .

(ملائكة الشوارع) إخراج حسن الصيفى .

– ١٩٨٦ (الاختلاط ممنوع) إخراج عبد العليم زكى .

(أنغام) إخراج بركات .

(بيت الكوامل) إخراج عاطف سالم .

(التوت والنبوت) إخراج نيازى مصطفى .اشترك فى التصوير محمود نصر .

– ١٩٨٧ (حب فوق البركان) إخراج حسن الإمام .

(حظ من السماء) إخراج عبد الهادى طه .

(الخرتيت) إخراج أحمد السبعاوى .

(الدباح) إخراج نيازى مصطفى .

(العبقرى والحب) إخراج أحمد السبعاوى .

(نوارة والوحش) إخراج بركات .

– ١٩٨٨ (الدنيا جرى فيها إيه) إخراج أحمد السبعاوى .

(شباب فى الجحيم) إخراج ناصر حسين .

(الفلوس والوحوش) إخراج أحمد السبعاوى .

(كل هذا الحب) إخراج حسين كمال .

– ١٩٨٩ (العميل رقم ١٣) إخراج مدحت السباعى .

– ١٩٩٠ (العذراء والعقرب)إخراج ناجى المجلو .

– ١٩٩١ (المساطيل) إخراج حسين كمال .

(أحذروا هذه المرأة) إخراج سيد طنطاوى .

(نور العيون) إخراج حسين كمال .

(يا ناس يا هوو) إخراج عاطف سالم .

– ١٩٩٢ (البلدوزر) إخراج حسام الدين مصطفى .

(جحيم امرأة) إخراج طارق النهرى .

(زوجتى والذئب) إخراج أحمد السبعاوى .

(الشجعان) إخراج طارق النهرى .

- ١٩٩٣ (مجانينو) إخراج عصام الشماع .
- ١٩٩٥ (إحنا ولاد النهاردة) إخراج سيد طنطاوى .
- ١٩٩٦ (الصاغة) إخراج أحمد السبعاوى .

٥ - إبراهيم عادل : (١٩١٧ - ١٩٨٦)



وهو والد الأستاذ الدكتور محمد إبراهيم عادل أستاذ التصوير السينمائى بمعهد السينما ، ولقد بدأ إبراهيم عادل (الأب) أول أعماله فى التصوير السينمائى عام ١٩٦٠ فى فيلم (حا يجننونى) إخراج فطين عبد الوهاب وتميز بعدة أفلام وبالذات الملونة ماركة أجفا (Agfa) حيث كان يعمل فى الشركة العامة للتجارة والكيماويات ، صور ١٥ فيلما .

- ١٩٦٠ (حا يجننونى) إخراج فطين عبد الوهاب
(العاشقة) إخراج السيد زيادة .
- ١٩٦١ (هـ ٣) إخراج عباس كامل .
- ١٩٦٢ (ألمظ وعبده الحامولى) إخراج حلمى رفلة .
- ١٩٦٣ (أميرة العرب) إخراج نيازى مصطفى .
(الجريمة الضاحكة) إخراج نجدى حافظ .
(حياة عازب) إخراج نجدى حافظ .
(رابعة العدوية) إخراج نيازى مصطفى .
- ١٩٦٤ (العمر ايام) إخراج يوسف عيسى .
(لو كنت رجلا) إخراج أحمد ضياء الدين .
(هجرة الرسول) إخراج ابراهيم عمارة .
- ١٩٦٦ (خلى معاك) إخراج عباس كامل .
(مطلوب أرملة) إخراج عيسى كرامة واشترك فى التصوير مصطفى حسن .
(من أحب) إخراج ماجدة .
- ١٩٦٨ (قنديل أم هاشم) إخراج كمال عطية مع عادل عبد العظيم والمصور الألمانى جوتسكو من أستوديو ديفا بألمانيا الشرقية .

٦ - ابراهيم لاما : (١٩٠٤ - ١٩٥٣)



هو مخرج ومؤلف ومصور وأصلا مغامر ، كون مع أخيه بدر شركة كوندور لإنتاج الأفلام بالإسكندرية وأنشأ أستوديو بها ، وكان يصور فى أحيان كثيرة أفلامه أو يستعين بمصوري هذه الفترة ، وكان يكتب على دعاية أفلامه أنها من تصوير أستوديو لاما ، وهو من أصل فلسطينى هاجرت اسرته إلى شيلى بأمريكا الجنوبية قبل مجيئه إلى الإسكندرية ـ ولقد نقل نشاطه إلى القاهرة فى أستوديو لاما بحدائق القبة ، وبعد الحرب العالمية الثانية سافر أخوه بدر للولايات المتحدة لإحضار معدات حديثة إلا أن توفى بعد رجوعه مباشرة ، انتهت حياة إبراهيم لاما بدراما مأساوية حيث قتل زوجته الشابة وانتحر بعدها ، وصور ٥ أفلام .

- ١٩٣٥ (معروف البدوى) إخراج إبراهيم لاما وفى بعض المراجع تصوير دافيد كورنيل .
- ١٩٣٦ (الهارب) إخراج إبراهيم لاما .
- ١٩٣٧ (عز الطلب) إخراج إبراهيم لاما .
- ١٩٣٨ (نفوس حائرة) إخراج ابراهيم لاما .
- ١٩٣٩ (ليالى القاهرة) إخراج إبراهيم لاما .

٧ - أحمد خورشيد : (١٩١٣ - ١٩٧٣)



مصور مصرى ـ بدأ هاويا للتصوير الفوتوغرافى حيث ألحقه والده مصورا فوتوغرافيا عند افتتاح أستوديو مصر ، برع فى تصوير صور الممثلين والممثلات وأشتهر بتصوير صور (البورتريه) الثابت، وحاول أن يقوم بالتصوير السينمائى داخل الأستوديو ولكن الإدارة الفينة رفضت ذلك تماما فاستقال [١٠] ، ومارس التصوير السينمائى بعد ذلك وهو خارج الأستوديو ،وأنشأ معملا للتحميض والطبع (أبيض وأسود) فى شارع الأهرام وأخرج فيلما واحدا وصور ٥١ فيلما .

- ١٩٤١ (سى عمر) إخراج نيازى مصطفى واشترك معه فى التصوير مصطفى حسن ومحمد عبد العظيم .
- ١٩٤٣ (بنت الشيخ) إخراج أحمد كامل مرسى .
(نداء القلب) إخراج عمر جميعى .
- ١٩٤٥ (قصة غرام) إخراج محمد عبد الجواد .
(شهر العسل) إخراج أحمد بدرخان .
(السوق السوداء) إخراج كامل التلمسانى .
- ١٩٤٦ (دائما فى قلبى) إخراج صلاح ابو سيف .
(رجل المستقبل) إخراج أحمد سالم .
(الماضى المجهول) إخراج أحمد سالم .
(النائب العام) إخراج أحمد كامل مرسى واشترك فى التصوير مصطفى حسن وفيو فاركاش .
- ١٩٤٧ (أبن عنتر) إخراج أحمد سالم .
(أ سير الظلام) إخراج عز الدين ذو الفقار أو (أمير الظلام) .

(حبيب العمر) إخراج هنرى بركات .
(غروب) إخراج أحمد كامل مرسى .
(المنتقم) إخراج صلاح أبو سيف .
- ١٩٤٨ (المستقبل المجهول) إخراج أحمد سالم .
(المليونيرة الصغيرة) إخراج كمال بركات .
(حياة حائرة) إخراج أحمد سالم .
- ١٩٤٩ (أحبك أنت) إخراج أحمد بدر خان .
- ١٩٥٠ (أنا وأنت) إخراج أحمد بدر خان .
(جوز الأربعة) إخراج فطين عبد الوهاب .
(دموع الفرح) إخراج أحمد سالم .
- ١٩٥٢ (من أين لك هذا) إخراج نيازى مصطفى .
- ١٩٥٣ (أبن الحارة) إخراج عز الدين ذو الفقار .
(الشك القاتل) إخراج عز الجدين ذو الفقار .
(مؤامرة) إخراج كمال الشيخ .
(وفاء) إخراج عز الدين ذو الفقار .
- ١٩٥٤ (أقوى من الحب) إخراج عز الدين ذو الفقار .
(حياة أو موت) إخراج كمل الشيخ .
(رقصة الوداع) إخراج عز الدين ذو الفقار .
(صراع فى الوادى) إخراج يوسف شاهين .
- ١٩٥٦ (صراع فى الميناء) إخراج يوسف شاهين .
(القلب له أحكام) إخراج حلمى رفلة .
(ودعت حبك) إخراج يوسف شاهين .
- ١٩٥٧ (أنت حبيبى) إخراج يوسف شاهين .
(بنات اليوم) إخراج هنرى بركات .
- ١٩٥٨ (أنا الشرق) إخراج عبد الحميد زكى .
(شاطئ الأسرار) إخراج عاطف سالم .

(ما ليش غيرك) إخراج هنري بركات .

- ١٩٦٠ (بين إيديك) إخراج يوسف شاهين .
- ١٩٦١ (غرام الأسياد) إخراج رمسيس نجيب .
- ١٩٦٥ (العنب المر) إخراج فاروق عجرمة .
- ١٩٦٨ (البوسطجي) إخراج حسين كمال .

(المتمردون) إخراج توفيق صالح .

- ١٩٦٩ (شيء من الخوف) إخراج حسين كمال .

(حكاية من بلدنا) إخراج حلمي حليم .

- ١٩٧٠ (حرامي الورقة) إخراج علي رضا .
- ١٩٧٠ (الاختيار) إخراج يوسف شاهين .

(البعض يعيش مرتين) إخراج كمال عطية اشترك معه في التصوير جورج روميلو .

- ١٩٧٢ (الشيماء) إخراج حسام الدين مصطفى .
- ١٩٧٤ (الشوارع الخلفية) إخراج كمال عطية .

٨ - أحمد رمضان (١٩٣٩ -)



خريج المعهد العالي للسينما ، يعمل في المركز القومي للسينما وصور العديد من الأفلام التسجيلية ، صور أول أفلامه الروائية للسينما عام ١٩٨٠ باسم (دائرة الشك) إخراج زكي صالح وصور فيلمان .

- ١٩٨٠ (دائرة الشك) إخراج زكي صالح .

(الفقراء أولادي) إخراج ناصر حسين .

٩ - أحمد عمر (١٩٤٤ -)



خريج معهد السينما وصور العديد من الأفلام التسجيلية ويعمل بالمركز القومي للسينما ، وصور أول أفلامه عام ١٩٨٥ باسم (الثعبان) إخراج محمد الشامي وصور ١٨ فيلم .

- ١٩٨٥ (الثعبان) إخراج محمد الشامي .

(فتوة درب العسال) إخراج أحمد ثروت

(لست مجرما) إخراج وصفي درويش .

- ١٩٨٦ (فقراء ولكن سعداء) إخراج السعيد مصطفى .
- ١٩٨٧ (روض الفرج) إخراج عبد الفتاح مدبولي .

(السوق) إخراج ناصر حسين .

(الفحامين) إخراج صلاح سري .

- ١٩٨٨ (باب النصر) إخراج سيد سيف .

(رحلة المشاغبين) إخراج أحمد ثروت .

(شقاوة في السبعين) إخراج محمد الشامي .

(المزيكاتي) إخراج محمد أباظة .

- ١٩٨٩ (عليش دخل الجيش) إخراج يوسف إبراهيم .
- ٩٩٠ (٣ ساعات حرجة) إخراج شريف حمودة اشترك معه علي خير الله .

(حبس يغزو القاهرة) إخراج سيد سيف .

(المذنبون الأبرياء) إخراج محمد مرزوق .

- ١٩٩٢ (أسعوب) إخراج محمد أباظة .

(كفر الطماعين) إخراج وصفي درويش .

(ليالي الصبر) إخراج أحمد ثروت .

١٠ - ألفيزى أورفانيللى (١٩٠٢ - ١٩٦٨)



(راجع ص ٧١ من الكتاب) وصور ٧٨ فيلما .

- ١٩١٩ (مدام لوليتا) إخراج ليونارد لاريتشى .
- ١٩٢٢ (خاتم سليمان) إخراج ،، ،،
- ١٩٢٨ (البحر بيضحك ليه) إخراج استيفان روستى
- ١٩٢٩ (الآنسة إيلن وله أسم آخر المخاطرة العجيبة) ولم يتأكد عرضه .
- ١٩٣٠ (تحت ضوء القمر) إخراج شكرى ماضى ولم يتأكد عرضه .
- ١٩٣٢ (مصطفى .. الساحر الصغير) إخراج محمود خليل راشد واشترك فى التصوير محمد بيومى والخدع محمود خليل راشد .

  (الكوكايين) إخراج توجو مزراحى .
- ١٩٣٣ (أولاد مصر) إخراج توجو مزراحى .

  (٥٠٠١) إخراج توجو مزراحى .
- ١٩٣٤ (المندوبان) إخراج توجو مزراحى .
- ١٩٣٥ (شالوم الترجمان) إخراج شالوم .

  (المعلم بحبح) إخراج شكرى ماضى .

  (عنتر أفندى) إخراج استيفان روستى .
- ١٩٣٦ (الأبيض والأسود) إخراج فؤاد الجزايرلى .

  (أبو ظريفة) إخراج فؤاد الجزايرلى .

  (اليد السوداء) إخراج إيليا ابتكمان .
- ١٩٣٧ (ليلة فى العمر) إخراج ألفيزى أورفانيللى .

  (سر الدكتور إبراهيم) إخراج الكسندر ابتكمان .

  (خادمتى) إخراج ألفيزى أورفانيللى .

  (يوم المنى) إخراج ألفيزى أورفانيللى .
- ١٩٣٩ (ثمن السعادة) إخراج ألفيزى أورفانيللى .

- ١٩٤٠ (أصحاب العقول) إخراج ألفيزى أورفانيللى .
- ١٩٤٥ (أميرة الأحلام) إخراج أحمد جلال .

  (أول الشهر) إخراج عبد الفتاح حسن .

  (الصبر طيب) إخراج حسين فوزى .
- ١٩٤٦ (أم السعد) إخراج أحمد جلال .

  (أنا وابن عمى) إخراج عبد الفتاح حسن .

  (سلوى) إخراج عبد العليم خطاب .

  (عروس للإيجار) إخراج فريد الجندى اشترك فى التصوير مصطفى حسن وبرلو سالفى .

  (الملاك الأبيض) إخراج إبراهيم عمارة .
- ١٩٤٧ (زهرة) إخراج كمال أبو العلا وحسين فوزى .

  (ملائكة فى جهنم) إخراج حسن الإمام .

  (المتشردة) إخراج محمد عبد الجواد .
- ١٩٤٨ (القاتل) إخراج حسين صدقى .

  (نحو المجد) إخراج حسين صدقى .
- ١٩٤٩ (على قد لحافك) إخراج فؤاد شبل .
- ١٩٥٠ (حمالك تحبك) إخراج فؤاد شبل .
- ١٩٥١ (ابن النيل) إخراج يوسف شاهين .

  (أسرار الناس) إخراج حسن الإمام .

  (أنا بنت ناس) إخراج حسن الإمام .
- ١٩٥٢ (غضب الوالدين) إخراج حسن الإمام .

  (مكتوب على الجبين) إخراج إبراهيم عمارة .

  (نساء بلا رجال) إخراج يوسف شاهين .
- ١٩٥٤ (دايما معاك) إخراج هنرى بركات .

  (دستة مناديل) إخراج عباس كامل .

  (شيطان الصحراء) إخراج يوسف شاهين واشترك فى التصوير برنو سالفى .

- ١٩٥٥ (بنات الليل) إخراج حسن الإمام .
(الجسد) إخراج حسن الإمام .
- ١٩٥٦ (ربيع الحب) إخراج إبراهيم عمارة .
(رصيف نمرة ٥) إخراج نيازى مصطفى .
(صحيفة سوابق) إخراج إبراهيم عمارة .
(كفاية يا عين) إخراج حسام الدين مصطفى .
(من القاتل) إخراج حسن الصيفى .
- ١٩٥٧ (إسماعيل يس فى جنينة الحيوانات) إخراج سيف الدين شوكت .
(إغراء) إخراج حسن الإمام .
(الحب العظيم) إخراج حسن الإمام اشترك فى التصوير محمود نصر
(لواحظ) إخراج حسن الإمام .
- ١٩٥٨ (إسماعيل يس للبيع) إخراج حسام الدين مصطفى .
(باب الحديد) إخراج يوسف شاهين .
(حب من نار) إخراج حسن الإمام .
(رحمة من السماء) إخراج عباس كامل .
(سلطان) إخراج نيازى مصطفى .
(سواق نص الليل) إخراج نيازى مصطفى .
(غلطة حبيبى) إخراج السيد بدير .
- ١٩٥٩ (احترس من الحب) إخراج حسن الصيفى .
(حسن وماريكا) إخراج حسن الصيفى .
(حسن ونعيمة) إخراج هنرى بركات .
(قاطع طريق) إخراج حسن الصيفى .
(المليونير الفقير) إخراج حسن الصيفى .
(موعد مع المجهول) إخراج عاطف سالم .
(نور الليل) إخراج رمسيس نجيب (؟) ...

- ١٩٦٠ (إلى أين) إخراج حسن الإمام .
(نداء العشاق) إخراج يوسف شاهين .
(النغم الحزين) إخراج حسن الصيفى .
- ١٩٦١ (أعز الحبايب) إخراج يوسف معلوف .
(رجل فى حياتى) إخراج يوسف شاهين .
(قطومة) إخراج حسن الصيفى .
(النصاب) إخراج نيازى مصطفى .

١١ - أميرتو مالاڤاسى دوريس

مصور فوتوغرافى من الإسكندرية ، إيطالى عمل مع شريكه (عزيز) فى بناء دار عرض تحمل اسمهما وصور شرائط تسجيلية ومعمل محلى للتحميض والطبع والمدير المسئول للشركة الإيطالية .

- ١٩٠٧ - شرائط تسجيلية .
- ١٩٠٩ - شرائط تسجيلية .
- ١٩١٠ - شرائط تسجيلية .
- ١٩١١ - شرائط تسجيلية .
- ١٩١٢ - شرائط تسجيلية .
- ١٩١٣ - شرائط تسجيلية .
- ١٩١٤ - شرائط تسجيلية .
- ١٩١٥ - شرائط تسجيلية .
رئيس الشركة الإيطالية .
- ١٩١٧ (نحو الهاوية) بالاشتراك مع دافيد كورنيل إخراج إكسيليو .
- ١٩١٨ (شرف البدوية) بالاشتراك مع دافيد كورنيل إخراج إكسيليو .
(الأزهار المميتة) بالاشتراك مع دافيد كورنيل إخراج إكسيليو .

١٢ - أميرتو لانزانو (١٩١٤ -)



من الرعيل الأخير لمدرسة الإسكندرية إيطالي وعمل مساعدا مع المصور جوليو دي لوكا فصور أول أفلامه عام ١٩٤٩ باسم (كل بيت له راجل) من إخراج أحمد كامل مرسي وصور ٤ أفلام .

- ١٩٤٩ (كل بيت له راجل) إخراج أحمد كامل مرسي .
- ١٩٥١ (جزيرة الأحلام) إخراج عبد العليم خطاب واشترك في التصوير كيلليو .
- ١٩٥٤ (فالح ومحاسن) إخراج إسماعيل حسن .
- ١٩٥٦ (كيلو ٩٩) إخراج إبراهيم حلمي .

١٣ - أوسفالدو شيفيراني

إيطالي صور الفيلم المصري الإيطالي المشترك (فارس الصحراء) إخراج اوسفالدو شيفيراني عام ١٩٦٦ .

- ١٩٦٦ (فارس الصحراء) إخراج وتصوير أوسفالدو شيفيراني .

١٤ - أوهان هاجوب (١٩١٣ -)



مصري من أصل أرمني من مواليد الإسكندرية صانع سينمائي أكثر منه مصورا . فقد قام بتصنيع كاميرات وكل معدات أستوديو الأهرام عندما قام بإنشائه أثناء الحرب العالمية الثانية ، وصنع أغلب كاميرات تصوير الصور المتحركة في مصر وكذلك العازل المائي لكاميرات التصوير تحت الماء وقد صور أول أفلامه عام ١٩٤٨ باسم (الشاطر حسن) من إخراج فؤاد الجزايرلي . وعمل على إنشاء أستوديو رامي بالإسكندرية وكانت الكاميرا الأساسية في هذا الأستوديو من تصنيع أوهان وأخرج ومازال ينتج وآخر أعماله آلة لتحويل الشريط المصور بالفيديو الى شريط سينمائي وصور ١٢ فيلما .

- ١٩٤٨ (الشاطر حسن) إخراج فؤاد الجزايرلي .
  (فتح مصر) إخراج فؤاد الجزايرلي .
  (ليلى العامرية) إخراج نيازي مصطفى .
- ١٩٥١ (وهيبة ملكة الغجر) إخراج نيازي مصطفى .
- ١٩٥٢ (انتصار الإسلام) إخراج أحمد الطوخي .
- ١٩٥٣ (أرض الأبطال) إخراج نيازي مصطفى .
  (المستهترة) إخراج عبد الله بركات .
- ١٩٥٤ (الفارس الأسود) إخراج نيازي مصطفى .
  (فتوات الحسينية) إخراج نيازي مصطفى اشترك في التصوير كيلليو .
- ١٩٥٥ (قلبي يهواك) إخراج حسين صدقي .
  (ضحايا الإقطاع) إخراج مصطفى كمال البدري مع كيلليو .
- ١٩٥٧ (بنت الصياد) إخراج عبد الغني قمر واشترك في إخراجه أوهان .

١٥ - أيمن أبو المكارم (١٩٦٤ -)



خريج معهد السينما ، صور العديد من الإعلانات والأغانى وصور أول أفلامه الروائية عام ١٩٩٥ باسم (قشر البندق) إخراج خيرى بشارة .

- ١٩٩٥ (قشر البندق) إخراج خيرى بشارة .

(ب)

١٦ - بدوى تركى .

١٧ - برهان حماد .

١٨ - برنو سالفى .

١٩ - بريما فيرا .

٢٠ - بوبا .

١٦ – بدوى تركى (١٩٥٤ –)



خريج معهد السينما – صور العديد من الإعلانات وصور أول أفلامه الروائية عام ١٩٩٥ باسم (ضربة جزاء) إخراج أشرف فهمى .

– ١٩٩٥ (ضربة جزاء) إخراج أشرف فهمى .

١٧ – برهان حماد (١٩ –)

خريج معهد السينما وهو ابن المؤرخ العسكرى الكبير جمال حماد ، عمل مصورا مع مدير التصوير رمسيس مرزوق فى فيلم (الصعود إلى الهاوية) وصور أول أفلامه مستقلا عام ١٩٨٥ باسم (الحلال والحرام) إخراج أحمد السبعاوى وصور فيلمان، ويعمل حاليا فى السلك الدبلوماسى فى وزارة الخارجية وترك التصوير السينمائى .

– ١٩٨٥ (الحلال والحرام) إخراج أحمد السبعاوى .

– ١٩٨٦ (عذراء وثلاث رجال) إخراج سيد سيف .

١٨ – برنو سالفى (١٩٠٤ – توفى)



بدأ العمل عند محلات عزيز ودوريس وهو من مساعدى مدرسة الإسكندرية وعمل مع ألفيزى أورفانيللى وانتقل إلى القاهرة مع رحيل صناعة السينما من الإسكندرية إلى القاهرة فى أواخر العقد الثالث وعمل فى السراى مع أخيه ألدو سالفى فى المعمل الفوتوغرافى والتصوير السينمائى للملك فاروق والعائلة المالكة وصور أول أفلامه عام ١٩٤٥ باسم (القرش الأبيض) من إخراج ابراهيم عمارة ثم هاجر إلى لبنان بعد تأميم صناعة السينما ، وقضى نحبه بها وصور ٦٩ فيلما .

– ١٩٤٥ (القرش الأبيض) إخراج ابراهيم عمارة .

– ١٩٤٦ (الأحدب) إخراج حسن حلمى .

(عروس للإيجار) إخراج فريد الجندى واشترك فى التصوير مصطفى حسن وألفيزى أورفانيللى .

(الخطيئة) إبراهيم عمارة .

– ١٩٤٧ (أمل ضائع) إخراج فريد الجندى .

(بياعة اليانصيب) إخراج عبد الفتاح حسن .

(ليالى الأنس) إخراج نيازى مصطفى .

(نور من السما) إخراج حسن حلمى .

– ١٩٤٨ (خيال امرأة) إخراج حسن رضا .

(الروح والجسد) إخراج حلمى رفلة .

– ١٩٤٩ (حلاوة) إخراج ابراهيم عمارة .

(ذو الوجهين) إخراج أحمد ضياء الدين .

(صاحبة الملاليم) إخراج عز الدين ذو الفقار .

(عقبال البكارى) إخراج ابراهيم عمارة .

(فاطمة وماريكا وراشيل) إخراج حلمي رفلة .
(القاتلة) إخراج حسن رضا .
(الليل لنا) إخراج محمود ذو الفقار .
(المجنونة) إخراج حلمي رفلة .
– ١٩٥٠ (الآنسة ماما) إخراج حلمي رفلة .
(آه من الرجالة) إخراج حلمي رفلة .
(بنت باريس) إخراج حلمي رفلة .
(حبايبي كتير) إخراج كمال عطية .
(العقل زينة) إخراج حسن رضا .
(غرام راقصة) إخراج حلمي رفلة .
– ١٩٥١ (آدم وحواء) إخراج حسين صدقي .
(بلد المحبوب) إخراج حلمي رفلة .
(الحب في خطر) إخراج حلمي رفلة اشترك في التصوير جورج ميلون .
(فايق ورايق) إخراج حلمي رفلة .
(حماتي قنبلة ذرية) إخراج حلمي رفلة .
– ١٩٥٢ (البيت السعيد) إخراج حسين صدقي .
(الدم يحن) إخراج السيد زيادة .
(على كيفك) إخراج حلمي رفلة .
(قدم الخير) إخراج حلمي رفلة .
(المنتصر) إخراج حلمي رفلة .
– ١٩٥٣ (الحب المكروه) إخراج عبد الله بركات .
(ظلموني الحبايب) إخراج حلمي رفلة .
(اللقاء الأخير) إخراج السيد زيادة .
(ما ليش حد) إخراج إبراهيم عمارة .
– ١٩٥٤ (دلوني يا ناس) إخراج السيد زيادة .
(شيطان الصحراء) إخراج يوسف شاهين بالاشتراك مع ألفيزي أورفانيللي .
(الناس مقامات) إخراج السيد زيادة .

(بنت البلد) إخراج حسن الصيفي .
– ١٩٥٥ (أحلام الربيع) إخراج حسن رمزي .
(تار بايت) إخراج عباس كامل .
(عصافير الجنة) إخراج سيف الدين شوكت .
(فجر) إخراج عاطف سالم .
(في صحتك) إخراج عباس كامل .
(رنة الخلخال) إخراج محمود ذو الفقار .
– ١٩٥٦ (إسماعيل يس في متحف الشمع) إخراج عيسى كرامة .
(حب وإنسانية) إخراج حسين فوزي .
(وهبتك حياتي) إخراج زهير بكير .
(رحلة غرامية) إخراج محمود ذو الفقار .
– ١٩٥٧ (أبو عيون جريئة) إخراج حسن الصيفي .
(إسماعيل يس في دمشق) إخراج حلمي رفلة وفي دمشق روبير طمبا .
(امسك حرامي) إخراج قطين عبد الوهاب .
(مجروح أفندي) إخراج يوسف معلوف .
(الست نواعم) إخراج يوسف معلوف .
– ١٩٥٩ (من أجل امرأة) إخراج كمال الشيخ .
(قلب يحترق) إخراج كمال الشيخ .
(إحنا التلامذة) إخراج عاطف سالم .
– ١٩٦٠ (حب في حب) إخراج سيف الدين شوكت .
(سر امرأة) إخراج عاطف سالم .
(شجرة العائلة) شريف زكي .
(غرام إمرأة) إخراج طلبة رضوان .
(لقاء في الغروب) إخراج سعد عرفة .
– ١٩٦١ (الضوء الخافت) إخراج فطين عبد الوهاب .
(ما فيش تفاهم) إخراج عاطف سالم مع كمال كريم .
(مع الذكريات) إخراج سعد عرفة .
– ١٩٦٢ (دنيا البنات) إخراج سعد عرفة .

١٩ – بريما فيرا



مصور إيطالى من مدرسة الإسكندرية ونقل نشاطه بعد ذلك إلى القاهرة وصور أول أفلامه عام ١٩٢٩ باسم (بنت النيل) إخراج الممثلة عزيزة أمير، واشترك معه فى التصوير توليو كياريني ، ولقد عمل مع السيدة آسيا وكذلك مع الأخوان لاما، وفى فترة بعد ذلك كان مصور شركة كوداك فى مصر وصور ١٣ فيلما روائيا حتى عام ١٩٤٠ .

- ١٩٢٩ (بنت النيل) إخراج روكا وعمر وصفى وبالاشتراك مع المصور الإيطالى توليو كياريني وبعض المراجع تضعه مصور الفيلم منفردا وتقول إن الفلم إخراج عزيزة أمير .
- ١٩٣٠ (جناية نص الليل) إخراج محمد صبرى .
- ١٩٣٢ (الضحايا) إخراج إبراهيم لاما وسيعرض مرة أخرى عام ١٩٣٥ بعد إضافة مشاهد جديدة بالصوت .
- ١٩٣٣ (الزواج) إخراج فاطمة رشدى .
  (الوردة البيضاء) إخراج محمد كريم .
- ١٩٣٤ (الاتهام) إخراج ماريو فولبى .
  (شبح الماضى) إخراج إبراهيم لاما ويقال فى الدعاية إضاءة وتصوير استوديو لاما .
- ١٩٣٥ (شجرة الدر) إخراج أحمد جلال .
- ١٩٣٦ (ملكة المسارح) إخراج ماريو فولبى .
- ١٩٣٧ (الحب المورستانى) إخراج ماريو فولبى .
  (ليلى بنت الصحراء) مع محمد عبد العظيم وحسن مراد إخراج بهيجة حافظ وبعض المراجع إخراج ماريو فولبى .
- ١٩٤٠ (تحت السلاح) إخراج فؤاد الجزايرلى وإنتاج الفيزى أورفانيللى .
  (يوم سعيد) إخراج محمد كريم مع جورج بنوا ومحمد عبد العظيم .

٢٠ – يوبيا

شخصية غير معروفة ، صور فيلما واحدا عام ١٩٢٨ باسم (سعاد الغجرية) إخراج جاك شوتز.

(ت)

٢١ - توجو مزراحى .
٢٢ - توليو كياريني .

٢١ - توجو مزراحى : (١٩٠١ - ١٩٨٦)



مصور ومخرج إيطالى من مواليد الإسكندرية ، بدأ نشاطه مصورا للأخبار والأحداث فى مدينة الإسكندرية ، ثم انتقل للإخراج بعدما ترك مهمة التصوير لصديقه المصور المصرى الشاب عبد الحليم نصر ، وله باع كبير فى إخراج الأفلام بالإسكندرية، وأنشأ أستوديو توجو فى حى باكوس بالإسكندرية ثم نقل نشاطه إلى القاهرة عام ١٩٣٩ ، فاشترى أستوديو وهبى الجديد بميدان الجيزة ليحوله إلى أستوديو ومعمل الجيزة وهو مكان سينما (الفنتازيو) الآن ، ولقد قضى نحبه فى روما التى سافر إليها بعد حرب فلسطين عام ١٩٤٨ .

(٢٢) توليو كياريني (- ١٩٤٣)



مصور إيطالى من مدرسة الإسكندرية كان فيلم (ليلى) عام ١٩٢٧ من إخراج وداد عرفى واستيفان روستى وبطولة وإنتاج عزيزة أمير أول أفلامه الروائية . وكان مصور مجتهد تطور فى أسلوبه وإضاءته وأصبح لامعا عندما نقل نشاطه إلى القاهرة، وقيل أنه سافر إلى إيطاليا بمجرد قيام الحرب العالمية الثانية ، ورجع إلى أرض مصر مع قوات المحور الغازية من طرق كمصور حربى ، ولكنه قتل ودفن فى مقبرة العلمين الإيطالية وصور عشرون فيلما روائيا وكذلك أخرج عددا من الأفلام .

- ١٩٢٧ (ليلى) إخراج وداد عرفى وأستيفان روستى واشترك معه فى التصوير حسن الهلبارى .

- ١٩٢٩ (بنت النيل) إخراج روكا وعمر وصفي واشترك معه في التصوير برنيا فيرا .
(غادة الصحراء) إخراج وداد عرفي .
- ١٩٣١ (صاحب السعادة كشكش بيه) إخراج توليو كياريني .
- ١٩٣٢ (أنشودة الفؤاد) إخراج ماريو فولبي .
(مخزن العشاق) إخراج كارل بوبا .
- ١٩٣٤ (حوادث كشكش بيه) إخراج كارل بوبا .
(عيون ساحرة) إخراج أحمد جلال .
- ١٩٣٥ (الدفاع) إخراج يوسف وهبي وليازى مصطفى .
(الغندورة) إخراج ماريو فولبي .
- ١٩٣٦ (أنشودة الراديو) من إخراج وتأليف توليو كياريني .
(البنكنوت) إخراج أحمد جلال .
(زوجة بالنيابة) إخراج أحمد جلال .
- ١٩٣٧ (عمر وجميلة) إخراج كارل بوبا .
(مراتي نمرة ٢) إخراج توليو كياريني .
- ١٩٣٨ (بنت الباشا المدير) إخراج أحمد جلال .
- ١٩٣٩ (بياعة التفاح) إخراج حسين فوزي .
(فتش عن المرأة) إخراج أحمد جلال .
- ١٩٤٠ (زليخة تحب عاشور) إخراج أحمد جلال .
(فتاة متمردة) إخراج أحمد جلال .

(ج)

٢٣ - جاستون مادري .
٢٤ - جمال التابعي .
٢٥ - جمال عبادة .
٢٦ - جوتسكو .
٢٧ - جورج أستيليو .
٢٨ - جورج بنوا .
٢٩ - جورج روملير .
٣٠ - جورج سعد .
٣١ - جورج ميلون .
٣٢ - جوليو دي لوكا .
٣٣ - جيلمان .

٢٣ – جاستون مادرى : (– ١٩٤٥)



مصور فرنسي استعان به محمد كريم في تصوير أول أفلامه (زينب) الصامت عام ١٩٢٩ ، فقد كان كريم لا يثق في المصورين في مصر في ذلك الزمان. وصور بعض الأفلام ، حتى عين في أستوديو مصر عند افتتاحه مديرا فنيا ومشرفا على قسم التصوير. ولقد قضى نحبه في نهاية الحرب العالمية الثانية عندما كان يصور للحلفاء في شمال أفريقيا . وصور ثلاث أفلام في مصر .

– ١٩٢٩ (زينب) إخراج محمد كريم ،اشترك معه في التصوير محمد عبد العظيم .
– ١٩٣١ (وخز الضمير) إخراج إبراهيم لاما .
– ١٩٣٢ (أولاد الذوات) إخراج محمد كريم واشترك معه في التصوير جوليو دى لوكا .

٢٤ – جمال التابعى (١٩٣٧ –)



خريج المعهد العالى للسينما – الدفعة الأولى ، وصور أول أفلامه الروائية عام ١٩٦٨ باسم (٦ بنات وعريس) إخراج السيد زيادة وهو ثانى خريج يعمل كمدير للتصوير وكذلك أخرج وأنتج عدة أفلام، وصور ١٥ فيلما .

– ١٩٦٨ (٦ بنات وعريس) إخراج السيد زيادة .
– ١٩٧٠ (الساعات الرهيبة) إخراج عبد الحميد الشاذلى .
– ١٩٧٢ (ولدى) إخراج نادر جلال .
– ١٩٧٦ (أخواته البنات) إخراج بركات .

– ١٩٧٧ (امرأة من زجاج) إخراج نادر جلال .
(الحلوة والغبى) إخراج أحمد فؤاد .
– ١٩٧٨ (القاضى والجلاد) إخراج نادر جلال .
(الندم) إخراج نادر جلال .
– ١٩٧٩ (الوهم) إخراج نادر جلال .
– ١٩٨١ (فتوات بولاق) إخراج يحيى العلمى .
(رحلة الرعب) إخراج محمد عبد العزيز .
– ١٩٨٤ (المحظوظ) إخراج عمر عبد العزيز .
– ١٩٩١ (بائعة الشاى) إخراج إسماعيل حسن مع رضا السيد .
– ١٩٩٣ (لا يا عنف) إخراج جمال التابعى .
– ١٩٩٥ (كلاب المدينة) إخراج جمال التابعى .

٢٥ – جمال عبادة (١٩٢٨ –)



بدأ مع الفيزى أورفانيللى في أستوديو جلال وتدرج في العمل كمساعد ثم مصورا وصور أول أفلامه (جدعان حارتنا) عام ١٩٦٥ إخراج عبد الرحمن الشريف وصور عشرة أفلام . ومع بداية الإرسال التليفزيونى عمل مصورا سينمائيا له بعد بعثة تدريبية في إيطاليا .

– ١٩٦٥ (جدعان حارتنا) إخراج عبد الرحمن الشريف .
– ١٩٦٦ (حارة السقايين) إخراج السيد زيادة .
– ١٩٦٧ (غازية من سنباط) إخراج السيد زيادة .
– ١٩٦٨ (عدوية) إخراج كمال صلاح الدين .
– ١٩٦٩ (كيف تتخلص من زوجتك) إخراج عبد المنعم شكرى .

- ١٩٧٠ (ورد وشوك) إخراج كمال صلاح الدين .
- ١٩٧١ (غرام فى الطريق الزراعى) إخراج عبد المنعم شكرى .
- ١٩٧٢ (ذئاب على الطريق) إخراج كمال صلاح الدين .
(ملوك الشر) إخراج حسام الدين مصطفى .
- ٩٩١ (بنت الباشا الوزير) إخراج حسن الصيفى مع رمزى إبراهيم .

٢٦ - جوتسكو :

مصور ألمانى شرقى ، صور الجزء الذى تم فى ألمانيا من فيلم (قنديل أم هاشم) إخراج كمال عطية عام ١٩٦٨ .

- ١٩٦٨ (قنديل أم هاشم) إخراج كمال عطية واشترك معه فى التصوير عادل عبد العظيم وإبراهيم عادل .

٢٧ - جورج أستيليو :



مصور يونانى صور ، أول أفلامه مع كمال سليم باسم (وراء الستار) عام ١٩٣٧ ، وعندما تباطىء المصور سامى بريل فى عدم تصوير فيلم (لاشين) لأستوديو مصر ، استعان به فصور هذا الفيلم عام ١٩٣٧ ولم يصور إلا ثلاث أفلام فقط .

- ١٩٣٧ (وراء الستار) إخراج كمال سليم
- ١٩٣٩ (لاشين) إخراج فريتز كرامب .
- ١٩٤٢ (أحب الغلط) إخراج حسين فوزى .

٢٨ - جورج بنوا :

مصور فرنسى أحضره المخرج محمد كريم والمطرب محمد عبد الوهاب عام ١٩٣٥ لتصوير فيلم (دموع الحب) ولقد صورت أجزاء منه فى باريس وعمل بعد ذلك فى أفلام مصرية بلغت ثلاث أفلام .

- ١٩٣٥ (دموع الحب) إخراج محمد كريم .
- ١٩٣٨ (يحيا الحب) إخراج محمد كريم .
- ١٩٤٠ (يوم سعيد) إخراج محمد كريم واشترك معه فى التصوير محمد عبد العظيم وبريغا فيرا .

٢٩ - جورج رومليز :

مصور تشيكوسلوفاكى عمل فى الفيلم المصرى (البعض يعيش مرتين) فى الجزء الذى تم تصويره فى تشيكوسلوفاكيا من إخراج كمال عطية عام ١٩٧١ واشترك معه فى التصوير من مصر مدير التصوير أحمد خورشيد .

- ١٩٧١ (البعض يعيش مرتين) إخراج كمال عطية واشترك معه فى التصوير أحمد خورشيد .

٣٠ - جورج سعد : (١٩١٢ - ١٩٧٨)



من مدرسة إخوان لاما وغير اسمه إلى مجدى سعد بعد إشهار إسلامه وعمل مصورا مع عدد كبير من مديرى التصوير . وصور أول أفلامه عام ١٩٤٢ باسم (خفايا الدنيا) من إخراج إبراهيم لاما، وصور ١٢ فيلما .

- ١٩٤٢ (خفايا الدنيا) إخراج إبراهيم لاما .
  (على بابا والأربعين حرامى) إخراج توجو مزراحى مع محمود نصر .
- ١٩٤٥ (البيه المزيف) إخراج إبراهيم لاما .
  (الجنس اللطيف) إخراج أحمد كامل مرسى .
- ١٩٤٦ (أكسبريس الحب) إخراج حسين فوزى .
  (هدمت بيتى) إخراج حسين فوزى .
- ١٩٤٧ (أنا ستوتة) إخراج حسين فوزى .
- ١٩٤٨ (فتنة) إخراج محمود إسماعيل .
- ١٩٥٤ (انتصار الحب) إخراج حسن رمزى .
  (حسن ومرقص وكوهين) إخراج فؤاد الجزايرلى .
- ١٩٦٥ (أرملة وثلاث بنات) إخراج جلال الشرقاوى .
  (الرجال لا يتزوجون الجميلات) إخراج أحمد فاروق .

٣١ - جورج ميلون

مصور فرنسى أحضره المخرج حلمى رفلة ليصور أفلامه بالألوان عم ١٩٥١ فصور فيلمى (الحب فى خطر و نهاية قصة) وسافر بعد ذلك.

- ١٩٥١ (الحب فى خطر) إخراج حلمى رفلة اشترك فى التصوير برنو سالفى .
- ١٩٥١ (نهاية قصة) إخراج حلمى رفلة اشترك فى التصوير برنو سالفى .

٣٢ - جوليو دى لوكا :

مصور إيطالى من مدرسة الإسكندرية بدأ مساعدا مع توليو كياريني ، وصور أول أفلامه عام ١٩٣٢ باسم (أولاد الذوات) إخراج محمد كريم وإنتاج يوسف بك وهبى ولقد اشترك معه فى التصوير الفرنسى جاستون مادرى ، ولقد هاجر إلى البرازيل عام ١٩٥٣ وقضى نحبه بها وصور ٣٧ فيلما .

- ١٩٣٢ (أولاد الذوات) إخراج محمد كريم وهو أول فيلم مصرى ناطق .
- ١٩٣٩ (أجنحة الصحراء) إخراج أحمد سالم واشترك معه فى التصوير فيرى فاركاش .
  (قيس وليلى) إخراج إبراهيم لاما .
  (الكنز المفقود) إخراج إبراهيم لاما .
- ١٩٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ١٩٤٣ معتقل فى سجن الأجانب لظروف الحرب العالمية الثانية .
- ١٩٤٤ (ابن الحداد) إخراج يوسف وهبى .
- ١٩٤٥ (القلب له واحد) إخراج هنرى بركات .

(قلوب دامية) إخراج حسن عبد الوهاب .
(هذا جناه أبى) إخراج هنرى بركات .
– ١٩٤٦ (عواصف) إخراج عبد الفتاح حسن .
– ١٩٤٧ (التضحية الكبرى) إخراج محمد عبد الجواد .
(الهانم) إخراج هنرى بركات .
(هدية) إخراج محمود ذو الفقار .
– ١٩٤٨ (سجى الليل) إخراج بركات .
(العقاب) إخراج بركات .
(فوق السحاب) إخراج محمود ذو الفقار .
(ليث الشباب) إخراج حسن عبد الوهاب .
(الواجب) إخراج بركات .
(اليتيمتين) إخراج حسن الإمام .
(هارب من السجن) إخراج محمد عبد الجواد
– ١٩٤٩ (ست البيت) إخراج أحمد كامل مرسى .
(عفريتة هانم) إخراج بركات .
(مبروك عليك) إخراج عبد الفتاح حسن .
(ولدى) إخراج عبد الله بركات .
– ١٩٥٠ (أمير الانتقام) إخراج بركات .
(ساعة لقلبك) إخراج حسن الإمام .
(معلهش يا زهر) إخراج بركات .
– ١٩٥١ (الخارج على القانون) إخراج محمد عبد الجواد .
(فى الهوا سوا) يوسف معلوف .
(تعالى سلم) إخراج حلمى رفلة .
– ١٩٥٢ (أنا وحدى) إخراج بركات .
(غلطة أب) إخراج بركات .

(لحن الخلود) إخراج بركات .
(ما تقولش لحد) إخراج بركات .
(من القلب للقلب) إخراج بركات .
(عايز أتجوز) إخراج أحمد بدرخان .
– ١٩٥٣ (حكم الزمان) إخراج بركات .
(قلبى على ولدى) إخراج بركات .

٣٣ – جيلمان :

مصور فرنسى مقيم فى باريس وصور فيلم (ياقوت) عام ١٩٤٤ من إخراج اميل روزيه وتمثيل نجيب الريحانى . وهذا فيلم مشترك بين مصر وفرنسا ، وتم تصوير الفيلم باستوديوهات جومون بباريس .

– ١٩٤٤ (ياقوت) إخراج اميل روزية .

(ح)

٣٤ – حسن الهلباوى .

٣٥ – حسن داهش .

٣٦ – حسن عبد الفتاح .

٣٧ – حسن مراد .

٣٤ – حسن الهلباوى (–)



مصور مصرى اشترك مع توليو كياريني فى تصوير فيلم (ليلى) وانقطعت أخباره كمصور لنجده مخرجا لفيلم (المحاورات) عام ١٩٢٩ وهو فيلم روائى قصير من تصوير الأمريكى فينو له نشاط ثقافى كما وجدنا فى إقامة (نادى الصور المتحركة الشرقى) فقد كان رئيسه .

– ١٩٢٧ (ليلى) إخراج وداد عرفى و استيفان روستى واشترك معه توليو كياريني .

٣٥ – حسن داهش (١٩١٧ –)



من مدرسة أستوديو مصر وبدأ مساعدا مع سامى بريل وتدرج حتى صور أول أفلامه عام ١٩٤٧ باسم (طلاق سعاد هانم) إخراج أنور وجدى ثم عمل مصور فى وكالة أخبار أجنبية وصور ٦ أفلام .

– ١٩٤٧ (طلاق سعاد هانم) إخراج أنور وجدى بالاشتراك مع عبد الحليم نصر .

– ١٩٥٢ (شم النسيم) إخراج فرينتشو وبالاشتراك مع (والتر هولكوم) .

(المهرج الكبير) إخراج يوسف شاهين واشترك فى التصوير مسعود عيسى .

– ١٩٥٥ (إسماعيل يس فى الجيش) إخراج فطين عبد الوهاب .

(نهارك سعيد) إخراج فطين عبد الوهاب .

– ١٩٥٩ (الله أكبر) إخراج إبراهيم السيد .

ثم مصورا لوكالة أخبار أجنبية .

٣٦ – حسن عبد الفتاح (١٩٤١ –)



خريج المعهد العالى للسينما وصور أول أفلامه عام ١٩٦٩ باسم (٣ وجوه للحب) إخراج ناجى رياض وممدوح شكرى ومدحت بكير واشترك معه فى التصوير ممدوح هلال ومحسن نصر ، ويعمل فى المركز القومى للسينما وصور عدة أفلام تسجيلية . وهو ابن الممثل المخرج المشهور عبد الفتاح حسن .

- ١٩٦٩ (٣ وجوه للحب) إخراج مدحت بكير / ناجى رياض / ممدوح شكرى اشترك فى التصوير محسن نصر وممدوح هلال .
- ١٩٧٢ (صور ممنوعة) إخراج أشرف فهمى / محمد عبد العزيز / مدكور ثابت اشترك فى التصوير محسن نصر وممدوح هلال .

٣٧ – حسن مراد : (١٩٠٣ – ١٩٧٠)



مصور مصرى من مواليد حى المنيرة بالقاهرة سافر على نفقته إلى النمسا وألمانيا عام ١٩٢١ ليتعلم البصريات – التصوير السينمائى – ورجع إلى مصر قبل انتهاء دراسته وألحقه الاقتصادى طلعت حرب مساعدا للرائد المصور محمد بيومى مسئولا عن قسم التصوير والمونتاج والمعمل فى شركة مصر للتمثيل والسينما ، ثم أرسل فى بعثة إلى ألمانيا لتكملة دراسته فى التصوير مع المصور محمد عبد العظيم ، وبعد رجوعه من البعثة أصبح من مصورى أستوديو مصر الأوائل ثم أصبح مسئول عن (جريدة مصر السينمائية) ومسجلا

لأهم أحداث مصر الحديثة من عام ١٩٣٥ حتى عام ١٩٧٠ . ولقد قام بتصوير بعض الأفلام الروائية ، ولكنه كان يفضل التصوير الخارجى ويكره العمل داخل البلاتوهات ، ولقد قضى نحبه أثر حادث أثناء رجوعه من تصوير أحد مناورات الجيش المصرى .

- ١٩٢٧ (حدائق الحيوان) إخراج محمد كريم تسجيلى قصير .
- ١٩٣١ (وخز الضمير) إخراج إبراهيم لاما بالاشتراك مع جاستون مادرى .
- ١٩٣٣ (عندما تحب المرأة) إخراج أحمد جلال واشترك معه فى التصوير محمد عبد العظيم .
  (كفرى عن خطيئتك) إخراج عزيزة أمير ومصطفى والى .
- ١٩٣٧ (ليلى بنت الصحراء) إخراج ماريو فولبى واشترك معه فى التصوير برتما فيرا ومحمد عبد العظيم .
- ١٩٤٤ (ليلى البدوية) إخراج بهيجة حافظ واشترك معه فى التصوير محمد عبد العظيم .

(خ)

٣٨ - خالد هارون .

٣٨ - خالد هارون

مصور لبناني صور فيلم مصري واحد باسم (نساء ضائعات) إخراج حسام الدين مصطفى عام ١٩٧٥ .

- ١٩٧٥ (نساء ضائعات) إخراج حسام الدين مصطفى .

(د)

٣٩ - دى جارين .

٤٠ - دافيد كورنيل .

٣٩ - دى جارين

مصور فرنسى صور عدة شرائط تسجيلية وكان يقيم بالإسكندرية وأصدر جريدة مصورة تسمى (فى شوارع الإسكندرية) بداية من عام ١٩١٢.

٤٠ - دافيد كورنيل

لا توجد أى معلومات عنه . صور ١٠ أفلام .

- ١٩١٧ (نحو الهاوية) بالاشتراك مع دوريس إخراج إكسيليو .
- ١٩١٨ (شرف البدوية) بالاشتراك مع درويس إخراج إكسيليو .
  (الأزهار المميتة) بالاشتراك مع درويس إخراج إكسيليو .
- ١٩٢٨ (فاجعة فوق الهرم) إخراج إبراهيم لاما .
  (تحت سماء مصر) إخراج وداد عرفى .
- ١٩٢٩ (غادة الصحراء) إخراج وداد عرفى وله اسم آخر (المخاطرة العجيبة) وغير مؤكد عرضه .
- ١٩٣٠ (الضحية) إخراج إحسان صبرى لم يتأكد عرضه واشترك فى التصوير محمد بيومى .
  (معجزة الحب) إخراج إبراهيم لاما .
- ١٩٣٧ (تيتا وونج) إخراج أمينة محمد .
- ١٩٤٣ (العامل) إخراج أحمد كامل مرسى .

(ر ، ز)

- ٤١ – رجائى عتيق .
- ٤٢ – رشاد سلامة .
- ٤٣ – رضا السيد .
- ٤٤ – رمزى إبراهيم .
- ٤٥ – رمسيس مرزوق .
- ٤٦ – رفعت راغب .
- ٤٧ – روبير طمبا .
- ٤٨ – رؤوف عبد الخالق .
- ٤٩ – زكريا منصور .

٤١ – رجائى عتيق (١٩٣٧ –)



خريج كلية الفنون التطبيقية – قسم التصوير السينمائى وصور العديد من الأفلام التسجيلية والروائية للتليفزيون وصور فيلما واحدا للسينما عام ١٩٨٦ باسم (الطاردة الأخيرة) إخراج ناجى أنجلو .

– ١٩٨٦ (الطاردة الأخيرة) إخراج ناجى أنجلو .

٤٢ – رشاد سلامة (–)

بدأ مع استوديو لاما واستمر معه ، صور أول أفلامه عام ١٩٤٧ باسم (البدوية الحسناء) من إخراج إبراهيم لاما واشترك معه فى التصوير محمود نصر وصور حتى عام ١٩٥١ ، وبعض الزملاء المعاصرين له قالوا أنه كان يسمى ريتشارد سلامة كذلك وصور ٦ أفلام .

– ١٩٤٧ (البدوية الحسناء) إخراج إبراهيم لاما بالاشتراك مع محمود نصر .
(كنز السعادة) إخراج إبراهيم لاما .
– ١٩٤٨ (سكة السلامة) لإخراج إبراهيم لاما .
(الحلقة المفقودة) إخراج إبراهيم لاما .
– ١٩٥١ (عاصفة على الربيع) إخراج إبراهيم لاما .
(القافلة تسير) إخراج إبراهيم لاما مع مصطفى حسن .

٤٣ - رضا السيد (١٩٥١ -)



بدأ العمل كمساعد في عدد كبير من الأفلام مع مدير التصوير سمير فرج ثم مصورا وصور أول أفلامه عام ١٩٨٩ باسم (الكذاب وصاحبه) إخراج أحمد ثروت وصور ٢٣ فيلما .

- ١٩٨٩ (الكذاب وصاحبه) إخراج أحمد ثروت .
- ١٩٩٠ (الفجار) إخراج سعيد محمد مرزوق .
(الطائر الجريح) إخراج محمد مرزوق .
(الطيب الشرس الوحش) إخراج محمد مرزوق .
- ١٩٩١ (بائعة الشاي) إخراج إسماعيل حسن بالاشتراك مع جمال التابعي .
(شياطين المدينة) إخراج سعيد محمد مرزوق .
(المفسدون) إخراج إسماعيل حسن .
- ١٩٩٢ (ذكريات وندم) إخراج أحمد ثروت .
(رجل من نار) إخراج محمد مرزوق .
(العملة النادرة) إخراج سمير حافظ .
(غرام وانتقام بالساطور) إخراج محمد شبل .
(لعنة الانتقام) إخراج محمد عبد العزيز .
- ١٩٩٣ (الذئب) إخراج عبد الحليم النحاس .
(السايس) إخراج إسماعيل جمال .
(صراع الحسناوات) إخراج محمد مرزوق .
(الهاربان) إخراج إسماعيل جمال .
(هي والعملاق) إخراج إسماعيل حسن .
- ١٩٩٤ (انتقام امرأة) إخراج إسماعيل جمال .
(مصيدة الذئاب) إخراج إسماعيل جمال .
- ١٩٩٥ (غريب في الميناء) إخراج إسماعيل جمال .

(صمت الخرفان) إخراج سعيد محمد مرزوق .
(المعلمة والأستاذ) إخراج عبد الحليم النحاس .
- ١٩٩٦ (اللومنجي) إخراج إسماعيل جمال .

٤٤ - رمزي إبراهيم (١٩٣٧ -)



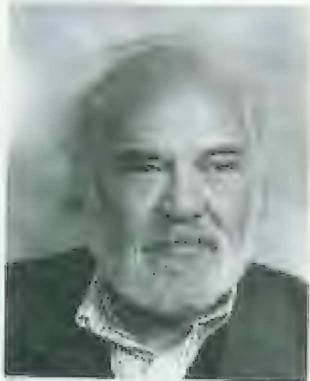
تدرج في العمل مساعد ثم مصورا مع عدد كبير من مديري التصوير وكان مدير التصوير أحمد خورشيد يحب العمل معه وصور أول أفلامه عام ١٩٧٠ باسم (ربع دستة أشرار) إخراج مجدي حافظ وصور ٥٣ فيلما .

- ١٩٧٠ (ربع دستة أشرار) إخراج مجدي حافظ .
(رضا بوند) إخراج مجدي حافظ .
- ١٩٧١ (نحن الرجال الطيبون) إخراج إبراهيم لطفي .
- ١٩٧٢ (جنون المراهقات) إخراج تيسير عبود .
(الغضب) إخراج أنور الشناوي .
- ١٩٧٣ (ثلاث فتيات مراهقات) إخراج عبد الرحمن كخيا .
- ١٩٧٥ (شهيرة) إخراج عدلي خليل .
(الكل عاوز كده) إخراج أحمد فؤاد .
- ١٩٧٦ (جواز على الهواء) إخراج أحمد ثروت .
(ليتني ما عرفت الحب) إخراج أنور الشناوي .
(وداعا إلى الأبد) إخراج عبد الرحمن كخيا .
- ١٩٧٧ (أونكل زيزو حبيبي) إخراج نيازي مصطفى .
(فتاة تبحث عن الحب) إخراج نادر جلال .
(نساء في المدينة) إخراج حلمي رفلة .

- ١٩٧٨ (مكالمة بعد منتصف الليل) إخراج حلمي رفلة .
- ١٩٧٩ (مغامرون حول العالم) إخراج محمود فريد .
- ١٩٨٠ (اللى ضحك على الشياطين) إخراج ناصر حسين .
(الرحمة يا ناس) إخراج كمال صلاح الدين .
- ١٩٨٢ (مخيمر دايما جاهز) إخراج أحمد ثروت .
- ١٩٨٣ (مسعود سعيد ليه) إخراج أحمد ثروت .
- ١٩٨٤ (الانتقام لرجب) إخراج أحمد ثروت .
(مطلوب حيا أو ميتا) إخراج عدلى خليل .
(نعيمة فاكهة محرمة) إخراج أحمد السبعاوى .
- ١٩٨٥ (الزبالا) إخراج صلاح سرى .
(رجب الوحش) إخراج كمال صلاح الدين .
(سنوات الخطر) إخراج نجدى حافظ .
(شيطان من عسل) إخراج حسن الصيفى .
- ١٩٨٦ (أبنتى والذئب) إخراج حسن الصيفى .
(تحت التهديد) إخراج يس إسماعيل يس .
(رجل قتله الحب) إخراج شريف حمودة .
(الزيارة الأخيرة) إخراج شريف حمودة .
(كدابين الزفة) إخراج كمال صلاح الدين .
(الكومندان) إخراج إسماعيل حسن .
(ناس هايصة وناس لايصة) إخراج حسن الصيفى .
- ١٩٨٧ (طبول فى الليل) إخراج ناصر حسين .
(القرداتى) إخراج نيازى مصطفى .
(العرضحالجى) إخراج حسن الصيفى والفيلم له أسم آخر (قضية نصب) .
(عودة الماضى) إخراج ناصر حسين .
(النصيب مكتوب) إخراج ناصر حسين .
(وصية رجل مجنون) إخراج أحمد ثروت مع عادل عبد العظيم .

- ١٩٨٨ (الشاويش حسن) إخراج إسماعيل حسن .
(الهانم بالنيابة عن مين) إخراج أحمد خضر .
- ١٩٨٩ (الصاعيدة جم) إخراج ناصر حسين .
(عائلة مشاغبة جدا) إخراج إسماعيل حسن .
(عريس فى اليانصيب) إخراج إسماعيل حسن .
(غلطة أم) إخراج ؟؟؟؟
(المشاغبات فى خطر) إخراج أحمد السبعاوى .
- ١٩٩٠ (حكاية لها العجب) إخراج حسن الصيفى مع غنيم بهنسى .
(ليس لعصابتنا فرع آخر) إخراج كمال عطية .
- ١٩٩١ (بنت الباشا الوزير) إخراج حسن الصيفى مع جمال عبادة .
(خبطة العمر) إخراج إسماعيل حسن .
(الغشيم) إخراج ناصر حسين .
- ١٩٩٢ (كله بيلعب على كله) إخراج جمال عمار .

٤٥ - رمسيس مرزوق (١٩٤٠ -)



خريج معهد السينما - الدفعة الأولى - ثم حصل على الدكتوراه من فرنسا ، صور العديد من الأفلام التسجيلية وصور أول أفلامه الروائية عام ١٩٧٣ باسم (زهور برية) إخراج يوسف فرانسيس وصور ٣٨ فيلما .

- ١٩٧٣ (زهور برية) إخراج يوسف فرانسيس .
- ١٩٧٤ (الأبرياء) إخراج محمد راضى .
(أنا وأبنتى والحب) إخراج محمد راضى .
(نمبة كثير) إخراج أشرف فهمى .
(عجائب يا زمن) إخراج حسن الإمام .

– ١٩٧٥ (الجياد والحب) إخراج حسن يوسف .
(زائر الفجر) إخراج ممدوح شكرى .
(مين يقدر على عزيزة) إخراج أحمد فؤاد .
(يوم الأحد الدامى) إخراج نيازى مصطفى .
– ١٩٧٦ (سنة أولى حب) إخراج صلاح أبو سيف / عاطف سالم / نيازى مصطفى/ كمال الشيخ / حلمى رفلة .
(قمر الزمان) إخراج حسن إسماعيل .
(ما بعد الحب) إخراج كمال عطية .
– ١٩٧٧ (آه يا ليل يا زمن) إخراج على رضا .
(بص شوف سكر بتعمل ايه) إخراج أشرف فهمى .
(التلاقى) إخراج صبحى شفيق .
(وسقطت فى بحر العسل) إخراج صلاح أبو سيف .
– ١٩٧٨ (أسياد وعبيد) إخراج على رضا .
(الصعود إلى الهاوية) إخراج كمال الشيخ .
– ١٩٨٢ (الأقدار الدامية) إخراج خيرى بشارة .
(الطاووس) إخراج كمال الشيخ .
– ١٩٨٤ (الطائرة المفقودة) إخراج أحمد النحاس .
(كلاب الحراسة) إخراج سيد سيف .
– ١٩٨٦ (عصر الحب) إخراج حسن الإمام .
(القطار) إخراج أحمد فؤاد .
(وصمة عار) إخراج أشرف فهمى .
– ١٩٨٧ (العصابة) إخراج هشام أبو النصر بالاشتراك مع محمود عبد السميع .
(قاهر الزمن) إخراج كمال الشيخ .
– ١٩٨٨ (سرقات صيفية) إخراج يسرى نصر الله .
– ١٩٩٠ (إسكندرية كمان وكمان) إخراج يوسف شاهين .
– ١٩٩١ (شحاتين ونبلاء) إخراج أسماء البكرى .
– ١٩٩٢ (سمارة الأميرة) إخراج أحمد يحيى .
– ١٩٩٣ (فرسان آخر زمن) إخراج مدحت السباعى .

(توت توت) إخراج عاطف سالم .
(ليه يا بنفسج) إخراج رضوان الكاشف .
(مرسيدس) إخراج يسرى نصر الله .
– ١٩٩٤ (المهاجر) إخراج يوسف شاهين .
– ١٩٩٥ (قط الصحراء) إخراج إبراهيم منصور ومحمد مرزوق .
– ١٩٩٦ (الفجر) إخراج إبراهيم عفيفى .

٤٦ – رفعت راغب (١٩٤٠ –)

خريج معهد السينما صور عددا من الأفلام التسجيلية وصور أول أفلامه عام ١٩٧١ باسم (القتلة) إخراج أشرف فهمى وصور فيلمان .

– ١٩٧١ (القتلة) إخراج أشرف فهمى .
– ١٩٧٢ (أغنية على الممر) إخراج على عبد الخالق .

٤٧ – روبير طميا (– توفى فى لبنان)

مصور لبنانى بدأ العمل فى أستوديو مصر فى قسم تصوير العناوين والحيل والرسوم المتحركة وصور أول أفلامه عام ١٩٥٠ مع الإيطالى سالتولى باسم (الصقر) إخراج صلاح أبو سيف وسافر فى أوائل الستينات إلى لبنان وصور بعض الأفلام اللبنانية وقضى نحبه بها . وصور فى مصر ١٩ فيلما .

– ١٩٥٠ (الصقر) إخراج صلاح أبو سيف واشترك فى التصوير سالتونى الإيطالى .

– ١٩٥١ (أنا الماضي) إخراج عز الدين ذو الفقار .
(بيت الأشباح) إخراج فطين عبد الوهاب .
(من غير وداع) إخراج أحمد ضياء الدين .
– ١٩٥٢ (الحب بهدلة) إخراج صلاح أبو سيف .
– ١٩٥٣ (السر في بير) إخراج حسن حلمي .
(اللص الشريف) إخراج حمادة عبد الوهاب .
– ١٩٥٤ (أمريكاني من طنطا) إخراج أحمد كامل مرسي .
(الآنسة حنفي) إخراج فطين عبد الوهاب .
(قرية العشاق) إخراج أحمد ضياء الدين .
(كدت أهدم بيتي) إخراج أحمد كامل مرسي .
(مرت الأيام) إخراج أحمد ضياء الدين .
– ١٩٥٥ (إسماعيل يس يقابل ريا وسكينة) إخراج أحمد ضياء الدين .
(الميعاد) إخراج أحمد كامل مرسي .
– ١٩٥٦ (شياطين الجو) إخراج نيازي مصطفى .
– ١٩٥٨ (إسماعيل يس في دمشق) إخراج حلمي رفلة بالاشتراك مع برنو سالفي .
(مهرجان الحب) إخراج حلمي رفلة مع وحيد فريد .
– ١٩٦٤ (أنت عمري) في لبنان .
– ١٩٧٢ (عالم الشهرة) في لبنان .

٤٨ – رءوف عبد الخالق (١٩٥٥ –)

بدأ العمل كمساعد مع عدد كبير من مديري التصوير ثم مصورا وصور أول أفلامه كمدير للتصوير عام ١٩٨٩ باسم (الغني والفقير) إخراج السعيد مصطفى وصور ٥ أفلام .



– ١٩٨٩ (الغني والفقير) إخراج السعيد مصطفى .
– ١٩٩٠ (ثلاثة على واحد) إخراج يس إسماعيل يس .

(جريمة إلا ١ / ٤) إخراج يس إسماعيل يس .
(النيابة تطلب البراءة) إخراج عدلي خليل .
– ١٩٩٢ (نفوسة) إخراج جمال عمر .

٤٩ – زكريا منصور (–)

بدأ العمل في أستوديو الأهرام وعمل مساعد مع عدد كبير من المصورين وصور أول أفلامه عام ١٩٥٤ باسم (تحيا الرجالة) إخراج كامل حفناوي وصور ٨ أفلام .

– ١٩٥٤ (تحيا الرجالة) إخراج كامل حفناوي .
(المجرم) إخراج كمال عطية .
– ١٩٦١ (الأزواج والصيف) إخراج عيسى كرامة .
(زوج للإيجار) إخراج عيسى كرامة .
– ١٩٦٢ (خذلني بعاري) إخراج السيد زيادة .
(يوم الحساب) عبد الرحمن شريف .
– ١٩٦٣ (جواز في خطر) إخراج عيسى كرامة .
(شباب طائش) إخراج السيد زيادة .

(س)

٥٠ – سامى بريل :



مصور روسى (أبيض) هاجر إلى ألمانيا بعد الثورة الشيوعية عام ١٩١٧ ، وبظهور النازية فى ألمانيا استوطن فرنسا لكونه يهودى الديانة. أقام بالقاهرة لمرض زوجته وملائمة الجو الجاف الحار لها ، تعاون مع شركة مصر للتمثيل والسينما وصور فى استديو مصر ثم عمل مصورا حرا فى سوق الأفلام بعد ذلك . ويقال انه توفى أثر حادث وإن كان ذلك غير مؤكد. صور ٣٣ فيلما روائيا .

– ١٩٣٤ (فيلم تسجيلى عن ١٥ عاما على إنشاء شركات بنك مصر) إخراج نيازى مصطفى .

– ١٩٣٦ (وداد) إخراج فريتز كرامب .

– ١٩٣٧ (نشيد الأمل) إخراج أحمد بدر خان .

– ١٩٣٨ (ساعة التنفيذ) إخراج يوسف وهبى .

– ١٩٣٩ (ليلة ممطرة) إخراج توجو مزراحى .

– ١٩٤١ (عريس من أسطنبول) إخراج يوسف وهبى .

– ١٩٤٢ (ابن البلد) إخراج استيفان روستى .

(أحلام الشباب) إخراج كمال سليم .

(أولاد الفقراء) إخراج يوسف وهبى .

(رباب) إخراج أحمد جلال .

(الشريد) إخراج هنرى بركات .

(العريس الخامس) إخراج أحمد جلال .

(ليلة الفرح) إخراج حسين فوزى .

(المتهمة) إخراج هنرى بركات .

(بنت ذوات) إخراج يوسف وهبى .

- ١٩٤٣ (البؤساء) إخراج كمال سليم .
- ١٩٤٤ (سيف الجلاد) إخراج يوسف وهبى .
(غرام وانتقام) إخراج يوسف وهبى .
- ١٩٤٥ (الأم) إخراج عمر جميعى .
(بنات الريف) إخراج يوسف وهبى .
(سفير جهنم) إخراج يوسف وهبى .
- ١٩٤٦ (الخمسة جنيه) إخراج حسن حلمى .
(شمعة تحترق) إخراج يوسف وهبى .
(ملاك الرحمة) إخراج يوسف وهبى .
- ١٩٤٧ (شادية الجبل) إخراج يوسف وهبى .
(ضربة القدر) إخراج يوسف وهبى .
(القناع الأحمر) إخراج يوسف وهبى .
(أبو حلموس) إخراج إبراهيم حلمى .
- ١٩٤٨ (الحب لا يموت) إخراج محمد كريم مع محمود نصر وديد سرى .
(رجل لا ينام) إخراج يوسف وهبى .
- ١٩٤٩ (كرسى الاعتراف) إخراج يوسف وهبى .
- ١٩٥٠ (طريق الشوك) إخراج حسين صدقى .
- ١٩٥٢ (زينب) الناطق إخراج محمد كريم اشترك فى التصوير فيرى فاركاش وعبد الحليم نصر .
(ناهد) إخراج محمد كريم .

٥١ - سانتونى :

مصور إيطالى صور فيلما مصرى إيطالى مشترك مع روبير طمبا باسم (الصقر) عام ١٩٥٠ من إخراج صلاح أبو سيف .

- ١٩٥٠ (الصقر) إخراج صلاح أبو سيف مع المصور روبير طمبا .

٥٢ - سعيد بكر (١٩ - ١٩٧٨)



بدأ نشاطه الفنى مصورا فوتوغرافيا فى شركة مصر الفوتوغرافية التى كانت متخصصة فى التصوير الفوتوغرافى للأفلام الروائية ثم انتقل للعمل مع المصور الفوتوغرافى حسين بكر ، ثم عمل مساعدا ثم مصورا وعين فى التليفزيون عام ١٩٦٠ عند افتتاحه وصور عدة أفلام بداخله ولكنه صور أول أفلامه الروائية للسينما عام ١٩٦٨ باسم (مجرم تحت الاختبار) إخراج عبد المنعم شكرى وصور ٩ أفلام .

- ١٩٦٨ (مجرم تحت الاختبار) إخراج عبد المنعم شكرى .
- ١٩٦٠ (صباح الخير يا زوجتى العزيزة) إخراج عبد المنعم شكرى .
(العتبة جزاز) إخراج نيازى مصطفى .
(لصوص ولكن ظرفاء) إخراج ابراهيم لطفى .
- ١٩٧٠ (أصعب جواز) إخراج محمد نبيه .
(عين الحياة) إخراج إبراهيم الشقنقيرى .
- ١٩٧١ (حياة خطرة) إخراج أحمد فؤاد .
- ١٩٧٤ (دنيا) إخراج عبد المنعم شكرى .
- ١٩٧٥ (بابا آخر من يعلم) إخراج حسن إسماعيل .

٥٣ - سعيد شيمى (١٩٤٣ -)



خريج معهد السينما عمل أولا فى تصوير عدة أفلام تسجيلية ثم صور أول أفلامه للسينما عام ١٩٧٦ باسم (بيت بلا حنان) إخراج على عبد الخالق ويعمل بالمركز القومى للسينما وأخرج عدة أفلام تسجيلية وفيلما روائيا واحدا . وصور ٧٨ فيلما .

- ١٩٧٦ (بيت بلا حنان) إخراج على عبد الخالق .
- ١٩٨٠ (ضربة شمس) إخراج محمد خان .
(أبو البنات) إخراج تيسير عبود .
(الرغبة) إخراج محمد خان .
(عذاب الحب) إخراج على عبد الخالق .
(الأبالسة) إخراج على عبد الخالق .
(شعبان تحت الصفر) إخراج هنرى بركات .
- ١٩٨١ (طائر على الطريق) إخراج محمد خان .
(ليلة شتاء دافئة) إخراج أحمد فؤاد .
(مسافر بلا طريق) إخراج على عبد الخالق .
(سأعود بلا دموع) إخراج تيسير عبود .
(الشيطان يعظ) إخراج أشرف فهمى .
- ١٩٨٢ (الثأر) إخراج محمد خان .
(خمسة فى الجحيم) إخراج أحمد ثروت .
(العار) إخراج على عبد الخالق .
(الغيرة القاتلة) إخراج عاطف الطيب .
(وضاع حبى هناك) إخراج على عبد الخالق .

- ١٩٨٣ (حادث النصف متر) إخراج أشرف فهمى .
(سواق الأتوبيس) إخراج عاطف الطيب .
(عنتر شايل سيفه) إخراج أحمد السبعاوى .
(نص أرنب) إخراج محمد خان .
- ١٩٨٤ (ألعاب ممنوعة) إخراج أحمد ثروت اشترك فى التصوير كمال عيد .
(بنات إبليس) إخراج على عبد الخالق .
(التخشيبة) إخراج عاطف الطيب .
(الحريف) إخراج محمد خان .
(فقراء لا يدخلون الجنة) إخراج مدحت السباعى .
(المجهول) إخراج أشرف فهمى .
(واحدة بواحدة) إخراج نادر جلال .
(بيت القاصرات) إخراج أحمد فؤاد .
- ١٩٨٥ (استغاثة من العالم الآخر) إخراج محمد حسيب .
(الرجل الذى عطس) إخراج عمر عبد العزيز .
(الكف) إخراج محمد حسيب .
(المجنونة) إخراج عمر عبد العزيز .
(إعدام ميت) إخراج على عبد الخالق .
- ١٩٨٦ (البرىء) إخراج عاطف الطيب .
(البنات والمجهول) إخراج هشام أبو النصر .
(البدرية) إخراج عمر عبد العزيز .
(الحب فوق هضبة الهرم) إخراج عاطف الطيب .
(سرى للغاية) إخراج محمد عبد العزيز .
(سلام يا صاحبى) إخراج نادر جلال .
(شارع السد) إخراج محمد حسيب .
(ملف فى الآداب) إخراج عاطف الطيب .
(منزل العائلة المسمومة) إخراج محمد عبد العزيز .
(نساء خلف القضبان) إخراج نادية حمزة .

- ١٩٨٧ (بئر الخيانة) إخراج على عبد الخالق .
(جرى الوحوش) إخراج على عبد الخالق .
(اللعبة) إخراج عمر عبد العزيز .
(أربعة فى مهمة رسمية) إخراج على عبد الخالق .

- ١٩٨٨ (أرباب سوابق) إخراج محمد اباظة .
(أنا والعذاب وهواك) إخراج محمد سلمان .
(بطل من ورق) إخراج نادر جلال .
(حالة تلبس) إخراج هنرى بركات .
(رجل بسبع أرواح) إخراج مدحت السباعى .

- ١٩٨٩ (اغتصاب) إخراج على عبد الخالق .
(الحقونا) إخراج على عبد الخالق .
(بستان الدم) إخراج أشرف فهمى .
(جحيم تحت الماء) إخراج نادر جلال .
(كتيبة الإعدام) إخراج عاطف الطيب .

- ١٩٩٠ (الإمبراطور) إخراج طارق العريان واشترك بالتصوير محمود عبد السميع .
(البيضة والحجر) إخراج على عبد الخالق .
(جزيرة الشيطان) إخراج نادر جلال .
(الذل) إخراج محمد النجار .

- ١٩٩١ (عصر القوة) إخراج نادر جلال .
(نساء ضد القانون) إخراج نادية حمزة .

- ١٩٩٢ (جريمة فى الأعماق) إخراج حسام الدين مصطفى (تحت الماء فقط) تصوير مأمون عطا .
(الحب فى طابا) إخراج أحمد فؤاد .
(ضد الحكومة) إخراج عاطف الطيب .
(عيون الصقر) إخراج ابراهيم الموجى اشترك فى التصوير هشام سرى .
(فخ الجواسيس) إخراج أشرف فهمى .

- ١٩٩٣ (الكنز) إخراج سعيد شيمى .
(خادمة ولكن) إخراج على عبد الخالق .
(اللعب مع الأشرار) إخراج طارق النهرى .
(اليتيم و الذئاب) إخراج حسين عمارة .
(سباق مع الزمن) تحت الماء فقط مع فريد أدهم إخراج أنور قوادرى .

- ١٩٩٤ (خلطبيطة) إخراج مدحت السباعى .

- ١٩٩٥ (امرأة هزت عرش مصر) إخراج نادر جلال .

- ١٩٩٦ (أبو الدهب) إخراج كريم ضياء الدين .
(اغتيال) إخراج نادر جلال .

٥٤ - سامح سليم (١٩٥٨ -)



خريج معهد السينما - عمل مع عدد كبير من مديرى التصوير وصور عددا من الأفلام التسجيلية والإعلانات والأغانى ويعمل بالمركز القومى للسينما وصور أول أفلامه للسينما عام ١٩٩٤ باسم (المقامر) إخراج شرين وجدى وصور فيلمان وهو من أسرة فنية .

- ١٩٩٤ (المقامر) إخراج شرين وجدى .

- ١٩٩٥ (اغتيال فاتن توفيق) إخراج إسماعيل مراد واشترك فى التصوير سمير فرج .

٥٥ - سمير بهزان (١٩٤٧ -)



خريج كلية الفنون التطبيقية قسم التصوير السينمائي وصور العديد من الأفلام التسجيلية ويعمل بالمركز القومي للسينما وصور أول أفلامه الروائية للسينما عام ١٩٩٣ باسم (أحلام صغيرة) إخراج خالد الحجر وصور ٥ أفلام .

- ١٩٩٣ (أحلام صغيرة) إخراج خالد الحجر .
(أرض الأحلام) إخراج داود عبد السيد .
- ١٩٩٥ (البحر بيضحك ليه) إخراج محمد كامل القليوبي .
- ١٩٩٦ (ميت فل) إخراج رأفت الميهي .
(رومنتيكا) إخراج زكي فطين عبد الوهاب .

٥٦ - سمير فرج (١٩٤٢ -)



خريج معهد السينما عمل في تصوير عدد من الأفلام التسجيلية وصور أول أفلامه الروائية عام ١٩٧٥ باسم (الظلال على الجانب الآخر) إخراج غالب شعث وصور ٧٣ فيلما .

- ١٩٧٥ (الظلال على الجانب الآخر) إخراج غالب شعث
- ١٩٧٦ (الحياة نغم) إخراج عبد الرحمن شريف .
(المزيكا في خطر) إخراج محمود فريد .
(ملك التاكسي) إخراج يحيى العلمي .
(وعادت للحياة) إخراج نادر جلال .

- ١٩٧٧ (إلى المأذون يا حبيبي) إخراج محمود فريد .
(البنت الحلوة الكدابة) إخراج زكي صالح .
(جنون الحب) إخراج نادر جلال .
(حكمتك يا رب) إخراج حسام الدين مصطفى .
(عندما يسقط الجسد) إخراج نادر جلال .
(الولد الغبي) إخراج مدكور ثابت .
- ١٩٧٨ (إبليس في المدينة) إخراج سمير سيف .
(رحلة النسيان) إخراج أحمد يحيى .
(أريد حبا وحنان) إخراج مجدي حافظ .
(أيام العمر معدودة) إخراج تيسير عبود .
(سوزي بائعة الهوى) إخراج سيمون صالح .
- ١٩٧٩ (الأيدي القذرة) إخراج أحمد يحيى .
(دعوني أنتقم) إخراج تيسير عبود .
(لا تبكي يا حبيب العمر) إخراج أحمد يحيى .
(وتمضي الأحزان) إخراج أحمد ياسين .
- ١٩٨٠ (الباطنية) إخراج حسام الدين مصطفى .
(تحدي الأقوياء) إخراج أحمد السبعاوي .
(حب لا يرى الشمس) إخراج أحمد يحيى .
(ليلة بكى فيها القمر) إخراج أحمد يحيى .
- ١٩٨١ (مع تحياتي لأستاذي العزيز) إخراج أحمد ياسين .
(حكمت المحكمة) إخراج أحمد يحيى .
(رجل بمعنى الكلمة) إخراج نادر جلال .
- ١٩٨٣ (برج المدابغ) إخراج أحمد السبعاوي .
(الراجل اللي باع الشمس) إخراج نيازي مصطفى .
(غدا سأنتقم) إخراج أحمد يحيى .
(الغول) إخراج سمير سيف .
- ١٩٨٤ (أسود سيناء) إخراج علي مرتيني اشترك في التصوير علي مرتيني .

(جبروت امرأة) إخراج نادر جلال .

(الخادمة) إخراج أشرف فهمى .

(شقة الأستاذ حسن) إخراج حسين الوكيل .

(فتوة الناس الغلابة) إخراج نيازى مصطفى اشترك فى التصوير كمال كريم .

(النصابين) إخراج أحمد يحيى .

(النمر الأسود) إخراج عاطف سالم .

– ١٩٨٥ (الحكم آخر الجلسة) إخراج محمد عبد العزيز .

(زوج تحت الطلب) إخراج عادل صادق .

(شهد الملكة) إخراج حسام الدين مصطفى .

(عفوا أيها القانون) إخراج إيناس الدغيدى .

(المذبح) إخراج حسام الدين مصطفى .

– ١٩٨٦ (السكاكينى) إخراج حسام الدين مصطفى .

– ١٩٨٧ (البدرون) إخراج عاطف الطيب .

(البيه البواب) إخراج حسن إبراهيم .

(السادة الرجال) إخراج رأفت الميهى .

– ١٩٨٨ (أصدقاء الشيطان) إخراج أحمد ياسين .

(ملف سامية شعراوى) إخراج نادر جلال .

– ١٩٨٩ (إحنا اللى سرقنا الحرامية) إخراج مدحت السباعى .

(الإرهاب) إخراج نادر جلال .

(كراكيب) إخراج عمر عبد العزيز .

(المولد) إخراج سمير سيف .

– ١٩٩٠ (تحت الصفر) إخراج عادل عوض .

(حالة مراهقة) إخراج سيد طنطاوى .

(سكة الموت) إخراج نادر جلال .

– ١٩٩١ (تصريح بالقتل) إخراج تيمور سرى .

(زوجة محرمة) إخراج أحمد السبعاوى .

(رغبة متوحشة) إخراج خيرى بشارة .

(شمس الزناتى) إخراج سمير سيف .

(مسجل خطر) إخراج سمير سيف .

– ١٩٩٢ (السجينة ٦٧) إخراج أحمد يحيى .

(الشرس) إخراج نادر جلال .

(مهمة فى تل أبيب) إخراج نادر جلال .

– ١٩٩٣ (٣ على الطريق) إخراج محمد كامل القليوبى .

(الشطار) إخراج نادر جلال .

(لهيب الانتقام) إخراج سمير سيف .

(١٣١ أشغال) إخراج نادر جلال .

– ١٩٩٤ (الإرهابى) إخراج نادر جلال .

(قدارة) إخراج إيناس الدغيدى .

(حرب الفراولة) إخراج خيرى بشارة .

– ١٩٩٥ (بخيت وعديلة) إخراج نادر جلال .

– ١٩٩٦ (الزمن والكلاب) إخراج سمير سيف .

٥٧ – سيلفيو ماكين (إيطالى)

صور الفيلم المصرى الإيطالى المشترك (كريمة بنت الشيخ إخراج) ؟؟؟؟ عام ١٩٦٤

– ١٩٦٤ (كريمة بنت الشيخ) إخراج ؟؟؟؟

(ش)

٥٨ _ شريف إحسان .

٥٩ - شلينكوف وش بيترتشنكو .

٦٠ - شوقي على محمد .

٥٨ - شريف إحسان (١٩٥٢ -)



خريج معهد السينما وصور العديد من الأفلام التسجيلية وصور أول أفلامه عام ١٩٨٧ باسم (حقد امرأة) إخراج نادية حمزة وهو من أسرة فنية والده المخرج إحسان فرغل ووالدته المونتيرة هدى المهدية ويعمل بالمركز القومي للسينما وصور ٧ أفلام .

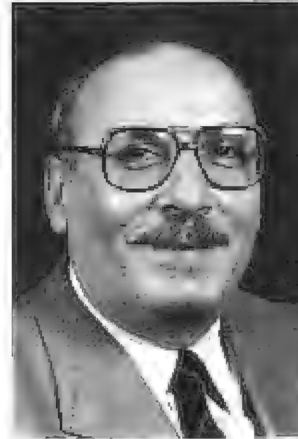
- ١٩٨٧ (حقد امرأة) إخراج نادية حمزة .
- ١٩٨٨ (الأب الثائر) إخراج طارق النهري .
  (امرأة للأسف) إخراج نادية حمزة .
  (ليلة القبض على بكيزة وزغلول) إخراج محمد عبد العزيز .
  (المرأة والقانون) إخراج نادية حمزة .
- ١٩٨٩ (أولاد حظ) إخراج السعيد مصطفى .
- ١٩٩٠ (معركة النقيب نادية) إخراج نادية حمزة .

٥٩ - شلينكوف وش بيترتشنكو

مصور روسي عمل في الفيلم المصري الروسي المشترك (الناس والنيل) إخراج يوسف شاهين واشترك معه في التصوير عبد العزيز فهمي عام ١٩٧٢ .

- ١٩٧٢ (الناس والنيل) إخراج يوسف شاهين واشترك في التصوير عبد العزيز فهمي .

٦٠ – شوقى على محمد (٩٤٣ –)



خريج معهد السينما – وحصل على الدكتوراه في التصوير من روسيا وأستاذ التصوير بالمعهد وثاني عميد للمعهد من أبناءه وعمل مصورا مع عنيد التصوير الفذ عبد العزيز فهمي وصور أول أفلامه عام ١٩٨٤ (إنهم يقتلون الشرفاء) إخراج ناصر حسين وجورج فيلمان .

– ١٩٨٤ (إنهم يقتلون الشرفاء) إخراج ناصر حسين .

– ١٩٩٢ (المشبحة) إخراج فاروق الرشيدى .

(ص ، ض)

٦١ – صلاح كريم .

٦٢ – ضياء المهدى .

٦١ – صلاح كريم (١٩٣٣ – ١٩٨٠)



الأخ الأصغر لمدير التصوير الكبير كمال كريم عمل معه مساعدا ثم مصورا وصور فيلما واحدا عام ١٩٧٩ باسم (نوع من النساء) إخراج حسن الصيفي وأخرج كذلك .

– ١٩٧٩ (نوع من النساء) إخراج حسن الصيفي .

٦٢ – ضياء المهدى (١٩٢٤ – ١٩٨٦)



بدأ في أستوديو الأهرام عند إنشائه (زميل لكمال كريم) وتعلم مع أوهان وعمل مساعد ثم مصورا واستقل بأول أفلامه عام ١٩٦٢ باسم (الاستعباد) إخراج يوسف وهبي وصور ٢٨ فيلما .

– ١٩٦٢ (الاستعباد) إخراج يوسف وهبي .
(الخيانة العظمى) إخراج يوسف وهبي .
– ١٩٦٣ (أيام زمان) إخراج يوسف وهبي .
(حب لا أنساه) إخراج سعد عرفة .
(قصة ممنوعة) إخراج طلبة رضوان .
(المجانين في نعيم) إخراج حسن الصيفي .
– ١٩٦٤ (حديث المدينة) إخراج كمال عطية .
(مع الناس) إخراج كمال عطية .
(المغامرة الكبرى) إخراج محمود فريد .
(هارب من الحياة) إخراج عاطف سالم .

– ١٩٦٥ (الاعتراف) إخراج سعد عرفة .
(الجبل) إخراج خليل شوقي .
(الحرام) إخراج هنري بركات .
– ١٩٦٧ (أجازه صيف) إخراج سعد عرفة .
(معسكر البنات) إخراج خليل شوقي .
– ١٩٦٨ (حواء على الطريق) إخراج حسين حلمي المهندس .
– ١٩٦٩ (الناس اللي جوه) إخراج جلال الشرقاوي .
– ١٩٧١ (اعترافات امرأة) إخراج سعد عرفة .
(لعبة كل يوم) إخراج خليل شوقي .
– ١٩٧٤) رحلة العمر) إخراج سعد عرفة .
– ١٩٧٧ (من أجل الحياة) إخراج أحمد ثروت .
(الحب قبل الخبز أحيانا) إخراج سعد عرفة .
– ١٩٨٠ (جنون الشباب) إخراج خليل شوقي .
(دموع ليلة الزفاف) إخراج سعد عرفة .
– ١٩٨٢ (اعتداء) إخراج سعد عرفة .
– ١٩٨٥ (الشقة من حق الزوجة) إخراج عمر عبد العزيز .
– ١٩٨٧ (الزوجة تعرف أكثر) إخراج خليل شوقي .
– ١٩٩٥ (الملائكة لا تسكن الأرض) إخراج سعد عرفة .(الفيلم تأخر في عرضه)

(ط)

٦٣ - طارق التلمسانى .

٦٣ - طارق التلمسانى (١٩٥٠ -)

خريج معهد موسكو وهو ابن مدير التصوير الكبير فى الأفلام التسجيلية حسن التلمسانى ومن عائلة فنية ، وصور عددا من الأفلام التسجيلية ثم صور أول أفلامه الروائية عام ١٩٨٥ باسم (خرج ولم يعد) إخراج محمد خان وصور ٣٠ فيلما وأخرج .

- ١٩٨٥ (خرج ولم يعد) إخراج محمد خان .
- ١٩٨٦ (الأوباش) إخراج أحمد فؤاد .
  (الحدق يفهم) إخراج أحمد فؤاد .
  (الطوق والإسورة) إخراج خيرى بشارة .
  (مشوار عمر) إخراج محمد خان .
- ١٩٨٧ (الأقزام قادمون) إخراج شريف عرفة .
  (سكة سفر) إخراج بشير الديك .
  (عشماوى) إخراج علاء محجوب .
- ١٩٨٨ (أيام الرعب) إخراج سعيد مرزوق .
  (زمن حاتم زهران) إخراج محمد النجار .
  (نهر الخوف) إخراج محمد أبو سيف .
  (يوم مر ويوم حلو) إخراج خرى بشارة .
- ١٩٨٩ (كابوس) إخراج محمد شبل .
  (المغتصبون) إخراج سعيد مرزوق .
- ١٩٩١ (اشتباه) إخراج علاء كريم .
  (البحث عن سيد مرزوق) إخراج داود عبد السيد .
  (الراعى والنساء) إخراج على بدرخان .

(سيدة القاهرة) إخراج مؤمن السميحى .

(الصرخة) إخراج محمد النجار .

(الفرقة ١٣) إخراج عبد اللطيف زكى .

(المواطن مصرى) إخراج صلاح أبو سيف .

– ١٩٩٢ (امرأة آيلة للسقوط) إخراج مدحت السباعى .

(أيس كريم فى جليم) إخراج خيرى بشارة .

(الحب والرعب) إخراج كريم ضياء الدين .

(الحجامة) إخراج محمد النجار .

– ١٩٩٣ (أمريكا شيكا بيكا) إخراج خيرى بشارة .

(الباشا) إخراج طارق العريان .

– ١٩٩٥ (سارق الفرح) إخراج داود عبد السيد .

– ١٩٩٦ (إشارة مرور) إخراج خيرى بشارة .

(عفاريت الإسفلت) إخراج أسامة فوزى .

(ع)

٦٤ – عادل عبد العظيم .

٦٥ – عبد الحليم نصر .

٦٦ – عبد الحكيم الريماوى .

٦٧ – عبد اللطيف فهمى .

٦٨ – عبد العزيز فهمى .

٦٩ – عبد القادر زكى .

٧٠ – عبد المنعم بهنسى .

٧١ – عزيز بندرلى .

٧٢ – عصام فريد .

٧٣ – على الغزولى .

٧٤ – على حسن .

٧٥ – على رفقى .

٧٦ – على خير الله .

٧٧ – على مريتانى .

٦٤ - عادل عبد العظيم (١٩٣٠ - ١٩٨٧)

بدأ مع والده الأستاذ الكبير محمد عبد العظيم وتدرج في العمل معه واستقل في أول أفلامه عام ١٩٧٤ باسم (زوجة في أجازة) إخراج محمد عبد الجواد وصور ٤٣ فيلما .

- ١٩٦٤ (زوجة في أجازه) إخراج محمد عبد الجواد .
(الشياطين الثلاثة) إخراج حسام الدين مصطفى .
- ١٩٦٦ (حب في القاهرة) إخراج عادل صادق .
- ١٩٦٧ (أنا الدكتور) إخراج عباس كامل .
- ١٩٦٨ (شهر عسل بدون إزعاج) إخراج عبد المنعم شكرى .
(قنديل أم هاشم) إخراج كمال عطية اشترك في التصوير إبراهيم عادل والألماني جوتسكو .
(كيف تسرق مليونير) إخراج لمجدى حافظ .
- ١٩٦٩ (الحرامى) إخراج لمجدى حافظ .
(العملية ٧٧) إخراج لنيازى مصطفى .
- ١٩٧٠ (حياتى) إخراج لفطين عبد الوهاب
(الحب والثمن) إخراج عبد الرحمن الخميسى .
(لا .. لا .. يا حبيبى) إخراج أحمد ضياء الدين .
(المراية) إخراج أحمد ضياء الدين .
- ١٩٧١ (رحلة لذيذة) إخراج فطين عبد الوهاب .
(البيوت أسرار) إخراج السيد زيادة .
(شباب في العاصفة) إخراج عادل صادق .
- ١٩٧٣ (شيء من الحب) إخراج أحمد فؤاد .
(مدرسة المراهقين) أحمد فؤاد .
(٢٤ ساعة حب) إخراج أحمد فؤاد .

(الهم الحب) إخراج عبد المنعم شكرى .
- ١٩٧٦ (مراهقة من الأرياف) إخراج السيد زيادة .
(وجها لوجه) إخراج أحمد فؤاد .
- ١٩٧٧ (زهرة البنفسج) إخراج عبد الرحمن الخميسى .
- ١٩٧٨ (شهادة مجنون) إخراج طلعت علام .
- ١٩٧٩ (الخدعة الخفية) إخراج يحيى العلمى .
- ١٩٨٠ (حب فوق السحاب) إخراج سمير حافظ .
(وتمضى الأيام) إخراج أحمد السبعاوى .
- ١٩٨١ (مين يجنن مين) إخراج أحمد فؤاد .
- ١٩٨٣ (سطوحى فوق الشجرة) إخراج ناصر حسين .
- ١٩٨٤ (سمورة والبنت الأمورة) إخراج سمير حافظ .
- ١٩٨٥ (الحلال يكسب) إخراج أحمد السبعاوى .
(صراع الأيام) إخراج يوسف شرف الدين .
- ١٩٨٦ (أحترس عصابة النساء) إخراج محمد أباظة .
(البرىء والمشنقة) إخراج ناجى أنجلو .
(الداهية) إخراج عبد الهادى طه .
(سارق السيارات) إخراج عدلى خليل .
- ١٩٨٧ (الاتهام) إخراج أحمد ثروت .
(امرأة من نار) إخراج أحمد ثروت .
(عبقرى على ورقة دمغة) إخراج أحمد ثروت .
(النظرة الأخيرة) إخراج شريف حمودة .
(وصية رجل مجنون) إخراج أحمد ثروت اشترك في التصوير رمزى إبراهيم .
- ١٩٨٨ (ابتسامة في نهر الدموع) إخراج عدلى خليل .
(شباب لكل الأجيال) إخراج ناصر حسين .

٦٥ - عبد الحليم نصر (١٩١٣ - ١٩٨٩)



مصور من مدرسة الإسكندرية تتلمذ على يد والده في التصوير الفوتوغرافي في مدينة كفر الزيات بدلتا النيل ثم انتقل للعمل عند (ألفيزى أورفانيللى) بالإسكندرية واكتسب خبرة كبيرة في العمل وصور أول أفلامه الروائية عام ١٩٣٥ باسم (الدكتور فرحات) من إخراج توجو مزراحي وصور ١٢٩ فيلما وأنتج عددا من الأفلام وأخرج فيلما واحدا .

- ١٩٣٥ (الدكتور فرحات) إخراج توجو مزراحي .
  (البحار) إخراج توجو مزراحي .
- ١٩٣٦ (ميت ألف جنيه) إخراج توجو مزراحي .
  (خفير الدرك) إخراج توجو مزراحي .
- ١٩٣٧ (العز بهدلة) إخراج توجو مزراحي .
  (شالوم الرياضي) إخراج توجو مزراحي .
  (مبروك) إخراج فؤاد الجزايرلي .
  (الساعة ٧) إخراج توجو مزراحي .
- ١٩٣٨ (التلغراف) إخراج توجو مزراحي .
  (أنا طبعي كده) إخراج توجو مزراحي .
- ١٩٣٩ (عثمان وعلي) إخراج توجو مزراحي .
  (سلفني ٣ جنيه) إخراج توجو مزراحي .
  (خلف الحبايب) إخراج فؤاد الجزايرلي .
- ١٩٤٠ (الباشمقاول) إخراج توجو مزراحي .
  (قلب امرأة) إخراج توجو مزراحي .
- ١٩٤١ (عريس من استانبول) إخراج يوسف وهبي .

  (ليلى بنت الريف) إخراج توجو مزراحي
  (ألف ليلة وليلة) إخراج توجو مزراحي
  (الفرسان الثلاثة) إخراج توجو مزراحي
  (ليلى بنت مدارس) إخراج توجو مزراحي
- ١٩٤٢ (أولاد الفقراء) إخراج يوسف وهبي
  (ليلى) إخراج توجو مزراحي
  (علي بابا والأربعين حرامي) إخراج توجو مزراحي
  (بنت ذوات) إخراج يوسف وهبي
  (لو كنت غني) إخراج بركات
- ١٩٤٣ (جوهرة) إخراج يوسف وهبي
  (الطريق المستقيم) إخراج توجو مزراحي
  (تحيا الستات) إخراج توجو مزراحي
  (المتهمة) إخراج بركات
- ١٩٤٤ (من الجاني) إخراج أحمد بدرخان
  (ليلة في الظلام) إخراج توجو مزراحي
  (كدب في كدب) إخراج توجو مزراحي
  (شارع محمد علي) إخراج نيازي مصطفى
  (ابن الحداد) إخراج يوسف وهبي
  (نور الدين والبحارة الثلاثة) إخراج توجو مزراحي
- ١٩٤٥ (قبلة في لبنان) إخراج أحمد بدرخان
  (المظاهر) إخراج كمال سليم
  (سلامة) إخراج توجو مزراحي
  (تحيا الرجالة) إخراج كامل حفناوي
  (أحلام الحب) إخراج فؤاد الجزايرلي
  (قصة غرام) إخراج محمد عبد الجواد
  (الفنان العظيم) إخراج يوسف وهبي

- ١٩٤٦ (مجد ودموع) إخراج أحمد بدرخان
(ملكة الجمال) إخراج نيازى مصطفى .
(اليتيمة) إخراج فؤاد الجزايرلى .
(بنت الشرق) إخراج فاروق العقاد .
(لست ملاكا) إخراج محمد كريم .
(ليلى بنت الأغنياء) إخراج أنور وجدى .
- ١٩٤٧ (القاهرة بغداد) إخراج أحمد بدرخان .
(قلبى دليلى) إخراج أنور وجدى .
(فاطمة) إخراج أحمد بدرخان .
- ١٩٤٨ (بلبل أفندى) إخراج حسين فوزى .
(طلاق سعاد هانم) إخراج أنور وجدى .
(عنبر) إخراج أنور وجدى .
- ١٩٤٩ (غزل البنات) إخراج أنور وجدى .
(ليلة العيد) إخراج حلمى رفلة .
- ١٩٥٠ (شاطئ الغرام) إخراج بركات .
(آخر كدبة) إخراج أحمد بدرخان .
(ياسمين) إخراج أنور وجدى .
- ١٩٥١ (ليلة غرام) إخراج أحمد بدرخان .
- ١٩٥٢ (المهرج الكبير) إخراج يوسف شاهين .
(زينب) إخراج محمد كريم .
(الوحش) إخراج صلاح أبو سيف .
- ١٩٥٤ (وعد) إخراج أحمد بدرخان .
(جنون الحب) إخراج محمد كريم .
- ١٩٥٥ (الله معنا) إخراج أحمد بدرخان .
(قصة حبى) إخراج بركات .
- ١٩٥٦ (إزاى أنساك) إخراج أحمد بدرخان .
- ١٩٥٧ (بورسعيد) إخراج عز الدين ذو الفقار .
(لا أنام) إخراج صلاح أبو سيف .

(تجار الموت) إخراج كمال الشيخ .
- ١٩٥٨ (سيدة القصر) إخراج كمال الشيخ .
- ١٩٥٩ (عاشت للحب) إخراج السيد بدير .
(السابحة فى النار) إخراج محمد كامل .
(من أجل حبى) إخراج كمال الشيخ .
(المرأة المجهولة) إخراج محمود ذو الفقار .
- ١٩٦٠ (رجل بلا قلب) إخراج سيف الدين شوكت .
(حب وحرمان) إخراج إبراهيم عمارة .
(بهية) إخراج رمسيس نجيب .
(ثلاث وريثات) إخراج السيد بدير .
- ١٩٦١ (شاطئ الحب) إخراج بركات .
(يوم من عمرى) إخراج عاطف سالم .
(امرأة وشيطان) إخراج سيف الدين شوكت .
(لن أعترف) إخراج كمال الشيخ .
(بلا دموع) إخراج محمود ذو الفقار .
- ١٩٦٢ (يوم بلا غد) إخراج بركات .
(المعجزة) إخراج حسن الإمام.
- ١٩٦٣ (لا وقت للحب) إخراج صلاح أبو سيف .
(شفيقة القبطية) إخراج حسن الإمام.
(منتهى الفرح) إخراج محمد سالم .
(الليلة الأخيرة) إخراج كمال الشيخ .
- ١٩٦٤ (ألف ليلة وليلة) إخراج حسن الإمام .
(الجاسوس) إخراج نيازى مصطفى .
- ١٩٦٥ (المماليك) إخراج عاطف سالم .
(باسم الحب) إخراج السيد زيادة .
- ١٩٦٦ (شقاوة رجالة) إخراج حسام الدين مصطفى .
(كنوز) إخراج نيازى مصطفى .
(ثورة اليمن) إخراج عاطف سالم .

- ١٩٦٧ (كرامة زوجتى) إخراج فطين عبد الوهاب .
(الزوجة الثانية) إخراج صلاح ابو سيف .
(غرام فى الكرنك) إخراج على رضا .
- ١٩٦٨ (روعة الحب) إخراج محمود ذو الفقار .
(القضية ٦٨) إخراج صلاح أبو سيف .
- ١٩٦٩ (ليلة واحدة) إخراج سعد عرفة .
(يوميات نائب فى الأرياف) إخراج توفيق صالح .
(ميرامار) إخراج كمال الشيخ .
- ١٩٧٠ (الأرض) إخراج يوسف شاهين .
(نحن لا نزرع الشوك) إخراج حسين كمال .
(دلال المصرية) إخراج حسن الإمام .
(أوهام الحب) إخراج ممدوح شكرى .
- ١٩٧١ (أختى) إخراج بركات .
(شىء فى صدرى) إخراج كمال الشيخ .
- ١٩٧٢ (الخوف) إخراج سعيد مرزوق .
(حكاية بنت أسمها مرمر) إخراج بركات .
(الزائرة) إخراج بركات .
(خللى بالك من زوزو) إخراج حسن الإمام .
(أنف وثلاث عيون) إخراج حسين كمال .
- ١٩٧٣ (الحب الذى كان) إخراج على بدر خان .
- ١٩٧٤ (أين عقلى) إخراج عاطف سالم .
(حبيبى) إخراج بركات .
(أميرة حبى أنا) إخراج حسن الإمام .
- ١٩٧٥ (حبى الأول والأخير) إخراج حلمى رفلة .
(الندامة) إخراج حسين كمال .
(الكذاب) إخراج صلاح أبو سيف .

- ١٩٧٦ (حب على شاطئ ميامى) إخراج حلمى رفلة .
- ١٩٧٧ (جنس ناعم) إخراج محمد عبد العزيز .
(قصر فى الهواء) إخراج عبد الحليم نصر .
- ١٩٧٨ (شفيقة ومتولى) إخراج على بدر خان .
- ١٩٨١ (المشبوه) إخراج سمير سيف .

٦٦ - عبد الحكيم الريماوى

مصور أردنى خريج معهد السينما يعمل فى تصوير الأغانى والإعلانات بالقاهرة وصور فيلما روائيا واحد عام ١٩٨٦ باسم (وعد ومكتوب) إخراج هالى بن .

- ١٩٨٦ (وعد ومكتوب) إخراج هالى بن .

٦٧ - عبد اللطيف فهمى (١٩٣٨ -)



خريج معهد السينما يعمل أستاذ بالمعهد لمادة التصوير ، وصور أول أفلامه عام ١٩٧٨ باسم (ابتسامة واحدة تكفى) إخراج محمد بسيونى وصور عدد من الأفلام التسجيلية والروائية للتليفزيون وصور للسينما ٩ أفلام .

- ١٩٧٨ (ابتسامة واحدة تكفى) إخراج محمد بسيونى .
- ١٩٨١ (الإنسان يعيش مرة واحدة) إخراج سيمون صالح .
- ١٩٨٢ (الكلمة الأخيرة) إخراج وصفى درويش .
- ١٩٨٥ (صفقة مع امرأة) إخراج عادل الأعصر اشترك فى التصوير وحيد فريد .

- ١٩٨٦ (أجراس الخطر) إخراج محمد عبد العزيز .
- ١٩٨٧ (امرأتان ورجل) إخراج عبد اللطيف زكى اشترك فى التصوير غنيم بهنسى .
- ١٩٩٠ (حلاوة الروح) إخراج أحمد فؤاد درويش .
- ١٩٩٤ (لصوص خمس نجوم) إخراج أشرف فهمى اشترك فى التصوير محمد عمر .
- ١٩٩٦ (ناصر ٥٦) إخراج محمد فاضل .

٦٨ - عبد العزيز فهمى (١٩٢٠ - ١٩٨٦)



بدأ مع استديو مصر وعمل مساعد مع حسن مراد وتدرج بعد ذلك ومن أبرز مصورى هذا الجيل والسينما المصرية ، ارتبط أسلوبه فى أواخر الخمسينات بتطور لغة السينما المعاصرة وقتها واقترب بآرائه وأفلامه من أحد أعمدة التعبير الدرامى الناضج للصورة أول أفلامه (الخير والشر) عام ١٩٤٦ من إخراج حسن حلمى وصور ٨١ فيلما .

- ١٩٤٦ (الخير والشر) إخراج حسن حلمى .
- ١٩٤٧ (ثمرة الجريمة) إخراج السيد زيادة .
(الفرسان الثلاثة) إخراج حسن حلمى .
- ١٩٤٨ (اللعب بالنار) إخراج عمر جميعى .
(يحيا الفن) إخراج حسن حلمى .
(السعادة المحرمة) إخراج السيد زيادة .
- ١٩٤٩ (أرواح هائمة) إخراج كمال بركات .
(أوعى المحفظة) إخراج محمود إسماعيل .
(حلم ليلة) إخراج أحمد بدر خان .
(كلام الناس) إخراج حسن حلمى .

- ١٩٥٠ (أسمر وجميل) إخراج عباس كامل .
(مغامرات خضرة) إخراج السيد زيادة .
(أيام شبابى) إخراج جمال مدكور .
- ١٩٥١ (خد الجميل) إخراج عباس كامل .
(ساعة التليفون) إخراج جمال مدكور .
(أولادى) إخراج عمر جميعى .
- ١٩٥٢ (الأم القاتلة) إخراج أحمد كامل مرسى .
(حضرة المحترم) إخراج عباس كامل .
(الزهور القاتلة) إخراج جمال مدكور .
(بيت النتاش) إخراج حسن حلمى .
- ١٩٥٣ (بلال مؤذن الرسول) إخراج أحمد الطوخى .
(عائشة) إخراج جمال مدكور .
(مجلس الإدارة) إخراج عباس كامل .
(المقدر والمكتوب) إخراج عباس كامل .
- ١٩٥٤ (آثار فى الرمال) إخراج جمال مدكور .
(تاكسى الغرام) إخراج نيازى مصطفى .
(العاشق المحروم) إخراج أحمد بدر خان .
(علشان عيونك) إخراج أحمد بدر خان .
- ١٩٥٥ (درب المهابيل) إخراج توفيق صالح .
(سيجارة وكاس) إخراج نيازى مصطفى .
- ١٩٥٦ (حب وإعدام) إخراج كمال الشيخ .
(زنوبة) إخراج حسن الصيفى .
(العروسة الصغيرة) إخراج أحمد بدر خان .
- ١٩٥٧ (إسماعيل يس فى الأسطول) إخراج فطين عبد الوهاب .
(ظاهرة) إخراج فطين عبد الوهاب .
(الكمساريات الفاتنات) إخراج حسن الصيفى .
(نهاية حب) إخراج حسن الصيفى .

- ١٩٥٨ (جميلة) إخراج يوسف شاهين .
(حبيبي الأسمر) إخراج حسن الصيفي .
(الشيطانة الصغيرة) إخراج حسن الإمام .
(مع الأيام) إخراج أحمد ضياء الدين .
- ١٩٥٩ (آخر من يعلم) إخراج كمال عطية .
(بياعة الورد) إخراج محمود إسماعيل .
(حب ودلع) إخراج محمود إسماعيل .
(سجن العذارى) إخراج إبراهيم عمارة .
(قلب من ذهب) إخراج محمد كريم .
(أم رتيبة) إخراج السيد زيادة .
- ١٩٦٠ (أقوى من الحياة) إخراج محمد كامل حسن .
(جسر الخالدين) إخراج محمود إسماعيل .
(زوجة من الشارع) إخراج حسن الإمام .
(صائدة الرجال) إخراج حسن الإمام .
(مال ونساء) إخراج حسن الإمام .
- ١٩٦١ (حياتي هي الثمن) إخراج حسن الإمام .
(السفيرة عزيزة) إخراج طلبة رضوان .
(عاصفة على الصحراء) إخراج حسين حلمي المهندس .
(غدا يوم آخر) إخراج ألبير نجيب .
- ١٩٦٢ (أجازة نص السنة) إخراج على رضا .
(سلوى في مهب الريح) إخراج السيد بدير .
(الليالي الدافئة) إخراج حسن رمزي .
- ١٩٦٣ (الحقيقة العارية) إخراج عاطف سالم .
(القاهرة في الليل) إخراج محمد سالم مع على حسن و وحيد فريد .
- ١٩٦٥ (فجر يوم جديد) إخراج يوسف شاهين .
(المستحيل) إخراج حسين كمال .

- ١٩٦٦ (تفاحة آدم) إخراج فطين عبد الوهاب .
(خان الخليلي) إخراج عاطف سالم .
(المراهقة الصغيرة) إخراج محمود ذو الفقار .
- ١٩٦٧ (النصف الآخر) إخراج أحمد بدر خان .
- ١٩٦٨ (السيرك) إخراج عاطف سالم .
- ١٩٧١ (زوجتي والكلب) إخراج سعيد مرزوق .
(فجر الإسلام) إخراج صلاح أبو سيف .
- ١٩٧٢ (بيت من رمال) إخراج سعد عرفة .
(الناس والنيل) إخراج يوسف شاهين اشترك معه المصور الروسي شلينكوف وش بيتر تشتكو .
- ١٩٧٣ (البنات لازم تتجوز) إخراج على رضا .
(غرباء) إخراج سعد عرفة .
- ١٩٧٤ (أبناء الصمت) إخراج محمد راضي .
(الهارب) إخراج كمال الشيخ .
- ١٩٧٥ (المومياء) إخراج شادى عبد السلام .
- ١٩٧٦ (عودة الابن الضال) إخراج يوسف شاهين .
- ١٩٧٨ (وراء الشمس) إخراج عبد الله مصباحي .
- ١٩٨١ (أمهات في المنفى) إخراج محمد راضي .
- ١٩٨٦ (موعد مع القدر) إخراج محمد راضي .

٦٩ - عبد القادر زكي (توفى)

بدأ في أستوديو لاما وتدرج حتى صور فيلمه الوحيد عام ١٩٤٨ باسم (حب) إخراج عبد العزيز حسن وترك التصوير السينمائي وسافر إلى مدينة المنصورة وافتتح محلا للتصوير الفوتوغرافي بها وقضى نحبه بها .

- ١٩٤٨ (حب) إخراج عبد العزيز حسن .

٧٠ - عبد المنعم بهنسى (١٩٢٩ - ١٩٩٠)



بدأ العمل مع مدير التصوير الكبير عبد الحليم نصر وتدرج حتى صور أول أفلامه (الابن المفقود) عام ١٩٦٤ من إخراج محمد كامل حسن وصور ٨٢ فيلما .

- ١٩٦٤ (الابن المفقود) إخراج محمد كامل حسن .
(المارد) إخراج سيد عيسى .
- ١٩٦٥ (ذكريات التلمذة) إخراج على بجرى .
- ١٩٦٦ (أجازة بالعافية) إخراج مجدى حافظ .
- ١٩٦٧ (جفت الأمطار) إخراج سيد عيسى .
(الدخيل) إخراج نور الدمرداش .
- ١٩٦٨ (حب وخيانة) إخراج السيد بدير .
- ١٩٦٩ (شارع الملاهى) إخراج عبد المنعم شكرى .
(عائلات محترمة) إخراج عبد الرحمن الخميسى .
(يوم واحد عسل) إخراج أحمد فؤاد .
- ١٩٧٠ (ياحبك يا حلوة) إخراج عبد المنعم شكرى .
- ١٩٧١ (الحسناء واللص) إخراج مجدى حافظ .
(الظريف والشهم والطماع) إخراج نور الدمرداش .
(مذكرات الآنسة منال) إخراج عباس كامل .
- ١٩٧٢ (عاشقة نفسها) إخراج منير التونى .
(غدا يعود الحب) إخراج نادر جلال .
- ١٩٧٣ (البحث عن فضيحة) إخراج نيازى مصطفى .
(رجال لا يخافون الموت) إخراج نادر جلال .
(السكرية) إخراج حسن الإمام .
(حمام الملاطيلى) إخراج صلاح أبو سيف .

- ١٩٧٤ (يدور) إخراج نادر جلال .
- ١٩٧٥ (شباب هذه الأيام) إخراج عاطف سالم .
(لا تتركنى وحدى) إخراج ؟؟؟؟
(على ورق سلوفان) إخراج حسين كمال .
(بديعة مصابنى) إخراج حسن الإمام مع وحيد فريد .
(لا شيء يهم) إخراج حسين كمال .
(الملكة وأنا) إخراج عاطف سالم .
- ١٩٧٦ (بعيدا عن الأرض) إخراج حسين كمال .
(سيقان فى الوحل) إخراج عاطف سالم .
- ١٩٧٧ (دعاء المظلومين) إخراج حسن الإمام .
(شقة فى وسط البلد) إخراج محمد فاضل .
(العذاب امرأة) إخراج أحمد يحيى .
- ١٩٧٨ (اذكرينى) إخراج بركات .
(امرأة فى دمى) إخراج أحمد فؤاد .
(امرأة قتلها الحب) إخراج أشرف فهمى .
(البؤساء) إخراج عاطف سالم .
- ١٩٧٩ (لا يا أمى) إخراج ناصر حسين .
(الملاعين) إخراج أحمد ياسين .
- ١٩٨٠ (الأخرس) إخراج أحمد السبعاوى .
(البنات عايزة إيه) إخراج حسن الصيفى .
(العاشقة) إخراج عاطف سالم .
- ١٩٨١ (العرافة) إخراج عاطف سالم .
(وادى الذكريات) إخراج بركات .
(انا المجنون) إخراج نيازى مصطفى .
- ١٩٨٢ (أرزاق يا دنيا) إخراج نادر جلال .
(إعدام طالب ثانوى) إخراج أحمد فؤاد درويش .
(الأقوياء) إخراج أشرف فهمى .
(الهيار) إخراج أحمد السبعاوى .

(دعوة خاصة جدا) إخراج عمر عبد العزيز واشترك معه غنيم يهنسي .

(قهوة المواردي) إخراج هشام أبو النصر .

(مرسي فوق مرسي تحت) إخراج محمد عبد العزيز .

– ١٩٨٣ (اضراب المجانين) إخراج أحمد فؤاد .

(أيوب) إخراج هاني لاشين .

– ١٩٨٤ (درب اللبانة) إخراج إبراهيم بغدادي .

(الراقصة والطبال) إخراج أشرف فهمي .

(لا تسألني من أنا) إخراج أشرف فهمي .

– ١٩٨٥ (أيام في الحلال) إخراج حسين كمال .

(الجريح) إخراج مدحت السباعي .

(خيوط العنكبوت) إخراج عبد اللطيف زكي .

(القط أصله أسد) إخراج حسن إبراهيم .

– ١٩٨٦ (انتحار صاحب الشقة) إخراج أحمد يحيى .

(حد السيف) إخراج عاطف سالم .

(الصبر في الملاحات) إخراج أحمد يحيى .

(الفرنسة) إخراج عثمان شكري سليم .

(قفص الحريم) إخراج حسين كمال .

(الحناكيش) إخراج علي عبد الخالق .

– ١٩٨٧ (الوحل) إخراج علي عبد الخالق .

(أبناء وقتلة) إخراج عاطف الطيب .

– ١٩٨٨ (اغتيال مدرسة) إخراج لأشرف فهمي .

(التحدي) إخراج إيناس الدغيدي .

(زمن الممنوع) إخراج إيناس الدغيدي .

– ١٩٨٩ (ثمن الغربة) إخراج نادر جلال .

(جارة برجوان) إخراج حسين كمال .

(الدنيا على جناح يمامة) إخراج عاطف الطيب .

(عنبر الموت) إخراج أشرف فهمي .

(قلب الليل) إخراج عاطف الطيب .

– ١٩٩٠ (درب الرهبة) إخراج علي عبد الخالق .

(الراقصة والسياسي) إخراج سمير سيف .

(ليل وخونة) إخراج أشرف فهمي .

(قضية سميحة بدران) إخراج إيناس الدغيدي .

– ١٩٩١ (كيد العوالم) إخراج أحمد صقر .

– ١٩٩٢ (صراع الزوجات) إخراج نعمات رشدي .

٧١ - عزيز بندرلي ١٩٠٧ بداية التصوير المحلي في مصر بمصورين مقيمين

مصور فوتوغرافي إيطالي من الإسكندرية عمل مع شريكه (دوريس) على بناء دار عرض باسمهم ثم تصوير شرائط تسجيلية ومعمل للتحميض والطبع .

– من ١٩٠٧ شرائط تسجيلية حتى عام ١٩١٥

٧٢ - عصام فريد) (١٩٤١ -)



خريج معهد السينما ينتمي لأسرة فنية فعمه المخرج محمود فريد ومدير التصوير وحيد فريد ويعمل مدير تصوير في المركز القومي للسينما وصور العديد من الأفلام التسجيلية . صور أول أفلامه الروائية عام ١٩٧٠ باسم (لسنا ملائكة) إخراج محمود فريد وصور ٥٣ فيلما .

- ١٩٧٠ (لسنا ملائكة) إخراج محمود فريد .
- ١٩٧٢ (عودة أخطر رجل فى العالم) إخراج محمود فريد .
- ١٩٧٤ (الوفاء العظيم) إخراج حلمى رفلة بالاشتراك مع وحيد فريد .
- ١٩٧٥ (حب أحلى من الحب) إخراج حلمى رفلة .
- ١٩٧٦ (لا يا من كنت حبيبى) إخراج حلمى رفلة .
- ١٩٧٧ (ألف بوسة وبوسة) إخراج محمد عبد العزيز .

(ميعاد مع سوسو) إخراج أشرف فهمى .

- ١٩٧٨ (عيب يا لولو .. يا لولو عيب) إخراج سيد طنطاوى .
- ١٩٧٩ (خدعتنى امرأة) إخراج سيد طنطاوى .

(رجب فوق صفيح ساخن) إخراج أحمد فؤاد .

(مع سبق الإصرار) إخراج أشرف فهمى .

(ولا يزال التحقيق مستمرا) إخراج أشرف فهمى .

- ١٩٨٠ (الشريدة) إخراج أشرف فهمى .

(شفاه لا تعرف الكذب) إخراج محمد عبد العزيز .

(غاوى مشاكل) إخراج محمد عبد العزيز .

- ١٩٨١ (لن أغفر أبدا) إخراج سيد طنطاوى .

(الحب وحده لا يكفى) إخراج على عبد الخالق .

- ١٩٨٢ (أشياء ضد القانون) إخراج أحمد ياسين .

(البنت اللى قالت لأ) إخراج أحمد فؤاد واشترك فى التصوير محمود سابو .

(على باب الوزير) إخراج محمد عبد العزيز .

(للفقيد الرحمة) إخراج عمر عبد العزيز .

- ١٩٨٣ (السادة المرتشون) إخراج على عبد الخالق .

(عالم وعالمة) إخراج أحمد ياسين .

- ١٩٨٤ (حتى لا يطير الدخان) إخراج أحمد يحيى .

(شوارع من نار) إخراج سمير سيف .

(طابونة حمزة) إخراج أحمد ياسين .

(لك يوم يا بيه) إخراج محمد عبد العزيز .

(مين فينا اللى حرامى) إخراج محمد عبد العزيز .

(يارب ولد) إخراج عمر عبد العزيز .

- ١٩٨٥ (خلى بالك من عقلك) إخراج محمد عبد العزيز .

(تل العقارب) إخراج نيازى مصطفى .

(على بيه مظهر والأربعين حرامى) إخراج أحمد ياسين .

(محطة الأنس) إخراج حسن الإمام .

(الموظفون فى الأرض) إخراج أحمد يحيى ..

- ١٩٨٦ (الأنثى) إخراج حسين الوكيل .

(بلاغ ضد امرأة) إخراج أحمد السبعاوى .

(دقة زار) إخراج أحمد ياسين .

(كراكون فى الشارع) إخراج أحمد يحيى .

(ا لورثة) إخراج أحمد السبعاوى .

- ١٩٨٧ (الأونطجية) إخراج سيد طنطاوى .

(النمر والأنثى) إخراج سمير سيف .

- ١٩٨٩ (فضيحة العمر) إخراج عادل الأعصر .

(الوحوش الصغيرة) إخراج عبد اللطيف زكى .

(يا عزيزى كلنا لصوص) إخراج أحمد يحيى .

- ١٩٩٠ (الأسطى محروس) إخراج اسماعيل حسن .

(الخادم) إخراج أحمد يحيى .

- ١٩٩١ (الجبلاوى) إخراج عادل الأعصر .

(مراهقون مراهقات) إخراج أحمد يحيى .

(نساء صعاليك) إخراج نادية حمزة .

- ١٩٩٢ (آه .. وآه من شربات) إخراج محمد عبد العزيز .
- ١٩٩٣ (ليه يا هرم) إخراج عمر عبد العزيز .
- ١٩٩٤ (اللى رقصوا على السلم) إخراج ناجى الجلو .

(كارت أحمر) إخراج أسامة الكردى .

٧٣ - على الغزولى (١٩٣٤ -)



خريج كلية الفنون التطبيقية قسم التصوير وعمل مصورا بالتليفزيون وحصل على الدكتوراه من إيطاليا وصور عدة أفلام تسجيلية وروائية داخل التليفزيون . وهو أول خريج من كلية الفنون التطبيقية يعمل فى الأفلام الروائية فى السوق وصور أول أفلامه عام ١٩٧٠ باسم (الكدابين الثلاثة) إخراج منير التونى وكذلك أخرج العديد من الأفلام التسجيلية المبدعة . وصور ثلاث أفلام روائية للسينما .

- ١٩٧٠ (الكدابين الثلاثة) إخراج منير التونى .
- ١٩٧٨ (الاعتراف الأخير) إخراج أنور الشناوى .
- ١٩٨٦ (عودة مواطن) إخراج محمد خان .

٧٤ - على حسن (١٩٢٩ -)



بدأ العمل مع أخيه مدير التصوير مصطفى حسن كمساعد وأنتقل بعد ذلك للعمل فى الجريدة السينمائية مصورا مع حسن مراد وصور أول أفلامه باسم (أبو حديد) عام ١٩٥٨ مع المخرج نيازى مصطفى . ولقد عمل فترة مراسلا إخباريا لـ كالات الأنباء الخارجية ، وصور ٤٣ فيلم .

- ١٩٥٨ (أبو حديد) إخراج نيازى مصطفى .
- ١٩٥٩ (إسماعيل يس فى الطيران) إخراج فطين عبد الوهاب .

(سر طاقية الإخفاء) إخراج نيازى مصطفى
(العتبة الخضراء) إخراج فطين عبد الوهاب
(المبروك) إخراج حسن رضا
(هدى) إخراج رمسيس نجيب
- ١٩٦٠ (أنا وأمى) إخراج عباس كامل
(٣ رجال وامرأة) إخراج حلمى حليم
(عمالقة البحار) إخراج السيد بدير بالاشتراك مع محمد عبد العظيم ومحمود نصر .
(غرام فى السيرك) إخراج حسين فوزى .
(الفانوس السحرى) إخراج فطين عبد الوهاب .
(وعاد الحب) إخراج حسن رضا .
- ١٩٦١ (تحت سماء المدينة) إخراج حسين حلمى المهندس .
(حب وعذاب) إخراج حسن الصيفى .
(حياة وأمل) إخراج زهير بكير .
(لا تذكرينى) إخراج محمود ذو الفقار .
(المراهق الكبير) إخراج محمود ذو الفقار .
(نصف عذراء) إخراج السيد بدير .
- ١٩٦٢ (آه من حواء) إخراج فطين عبد الوهاب .
(الرجل الثعلب) إخراج مجدى حافظ .
(رسالة من امرأة مجهولة) إخراج صلاح أبو سيف .
(طريق الدموع) إخراج حلمى حليم .
(ملك البترول) إخراج حسن الصيفى .
- ١٩٦٣ (زقاق المدق) إخراج حسن الإمام .
(عروس النيل) إخراج فطين عبد الوهاب .
(القاهرة فى الليل) إخراج محمد سالم مع عبد العزيز فهمى ووحيد فريد .
- ١٩٦٤ (أدهم الشرقاوى) إخراج حسام الدين مصطفى .

- ١٩٦٥ (الحب الخالد) إخراج زهير بكير .

(هي والرجال) إخراج حسن الإمام .

- ١٩٦٦ (آخر العنقود) إخراج زهير بكير .

(سيد درويش) إخراج أحمد بدرخان .

(العبيط) إخراج السيد بدير .

(وداعا أيها الليل) إخراج حسن رضا .

- ١٩٦٧ (إضراب الشحاتين) إخراج حسن الإمام .

(غراميات مجنون) إخراج زهير بكير .

- ١٩٦٨ (٣ قصص) إخراج حسن رضا ، إبراهيم الصحن ومحمد نبيه مع كيلليو وفيكتور أنطون .

- ١٩٦٩ (٣ نساء) إخراج حلمي حليم مع وحيد فريد وإبراهيم شامات .

- ١٩٧٠ (سارق المحفظة) إخراج زهير بكير مع مصطفى حسن .

(سوق الحريم) إخراج يوسف مرزوق .

- ١٩٧١ (حسناء المطار) إخراج السيد بدير .

- ١٩٧٧ (عذراء ولكن) إخراج سيمون صالح .

- ١٩٧٨ (اللعبة) إخراج يس إسماعيل يس .

- ١٩٨١ (صراع العشاق) إخراج يحيى العلمي .

٧٥ - علي رفقي :

مصور مصري ومؤلف الفيلمان الذي صورهما وهما (جحا وأبو النواس) إخراج مالويل فيماس وفيلم (جحا وأبو النواس مصوران) لنفس المخرج عام ١٩٣٢ ولم يسمع عنه بعد ذلك .

- ١٩٣٢ (جحا وأبو النواس) إخراج مالويل فيماس

(جحا وأبو النواس مصوران) إخراج مالويل فيماس

٧٦ - علي خير الله (١٩٣٠ -)



عين في أستوديو مصر في أوائل الأربعينات في قسم صيانة الآلات وكان يشرف عليه الأستاذ مدير التصوير فؤاد عبد الملك ، وتدرج بالعمل داخل الأستوديو من مساعد إلى مصور حتى صور أول أفلامه عام ١٩٦٩ باسم (الحب سنة ٧٠) إخراج محمود ذو الفقار ، وصور ٩٧ فيلما .

- ١٩٦٩ (الحب سنة ٧٠) إخراج محمود ذو الفقار .

(هي والشياطين) إخراج حسام الدين مصطفى .

- ١٩٧٠ (الأشرار) إخراج حسام الدين مصطفى .

(الثعلب والحرباء) إخراج حسام الدين مصطفى .

(حب المراهقات) إخراج محمود ذو الفقار .

(نهاية الشياطين) إخراج حسام الدين مصطفى .

- ١٩٧١ (امرأة ورجل) إخراج حسام لدين مصطفى .

(عصابة الشياطين) إخراج حسام الدين مصطفى .

- ١٩٧٢ (رجال بلا ملامح) إخراج محمود ذو الفقار .

(برج العذارى) إخراج محمود ذو الفقار .

(كلمة شرف) إخراج حسام الدين مصطفى .

- ١٩٧٣ (أبناء للبيع) إخراج نيازي مصطفى .

(ابو ربيع) إخراج نادر جلال .

(الرجل الآخر) إخراج محمد بسيوني .

(عندما يغني الحب) إخراج نيازي مصطفى .

(غرام تلميذة) إخراج حلمي حليم .

(مدينة الصمت) إخراج كمال عطية .

- ١٩٧٤ (امرأة للحب) إخراج أحمد ضياء الدين .

(آنسات سيدات) إخراج كمال صلاح الدين .
(حبيبتي شقية جدا) إخراج نيازى مصطفى .
– ١٩٧٥ (دعونا نحب) إخراج السيد زيادة .
(شاطئ العنف) إخراج تيسير عبود .
(ملوك الضحك) إخراج محمود فريد .
(لقاء في الماضى) إخراج يحيى العلمى .
(بنت اسمها محمود) إخراج نيازى مصطفى .
– ١٩٧٦ (الدموع الساخنة) إخراج يحيى العلمى .
(حبيبة غيرى) إخراج أحمد مظهر .
• (المنحرفون) إخراج نيازى مصطفى .
(نساء تحت الطبع) إخراج نيازى مصطفى .
– ١٩٧٧ (الأزواج الشياطين) إخراج أحمد فؤاد .
(حرامى الحب) إخراج عبد المنعم شكرى .
(حلوة يا دنيا الحب) إخراج يحيى العلمى .
(خطايا الحب) إخراج يحيى العلمى .
(طائر الليل الحزين) إخراج يحيى العلمى .
– ١٩٧٨ (امرأة بلا قلب) إخراج يس إسماعيل يس .
(بدون زواج أفضل) إخراج أحمد السبعاوى .
(بنت غير كل البنات) إخراج كمال صلاح الدين .
(حساب السنين) إخراج أحمد السبعاوى .
(سكة العاشقين) إخراج حسن الصيفى .
(شباب يرقص فوق النار) إخراج يحيى العلمى .
(شقة وعروسة يا رب) إخراج زكى صالح .
(قلوب في بحر الدموع) إخراج يحيى العلمى .
(ليلة لا تنسى) إخراج حسن يوسف .
– ١٩٧٩ (رجال لا يعرفون الحب) إخراج يحيى العلمى .
(لعنة الزمن) إخراج أحمد السبعاوى .

– ١٩٨١ (خطة ضعف) إخراج سيد طنطاوى اشترك في التصوير مصطفى إمام .
(أحترس نحن الجانين) إخراج زكى صالح .
(بذور الشيطان) إخراج يس إسماعيل يس .
(القرش) إخراج إبراهيم عفيفى .
– ١٩٨٢ (حسن بيه الغلبان) إخراج بركات .
(الخبز المر) إخراج أشرف فهمى .
(رجل في سجن النساء) إخراج حسن الصيفى .
(المعتوه) إخراج كمال عطية .
– ١٩٨٣ (أنا مش حرامية) إخراج حسن الصيفى .
(جدعان باب الشعرية) إخراج كمال صلاح الدين .
(شاطئ الحظ) إخراج حسن الصيفى .
(عضة كلب) إخراج حسن الصيفى .
– ١٩٨٤ (القرن) إخراج إبراهيم عفيفى .
– ١٩٨٥ (أولاد الأصول) إخراج فايق إسماعيل .
(غضب الحليم) إخراج كمال عطية .
(جبابرة المباء) إخراج يحيى العلمى .
(موت أميرة) إخراج محمود البشير .
(العبقرى خمسة) إخراج أحمد ياسين .
– ١٩٨٦ (الانتقام) إخراج فائق إسماعيل .
(جاذور في الهواء) إخراج يحيى العلمى .
(دورية نص الليل) إخراج كمال صلاح الدين .
(ستوك يا رب) إخراج حسن الصيفى .
(القناص) إخراج يس إسماعيل يس .
(المحترفون) إخراج يوسف شرف الدين .
(مدام شلاطة) إخراج يحيى العلمى .
– ١٩٨٧ (بنات حارتنا) إخراج حسن الصيفى
(خليل بعد التعديل) إخراج يحيى العلمى .

(ويبقى الحب) إخراج يوسف شرف الدين بالاشتراك مع غنيم بهنسي .

– ١٩٨٨ (المتمرد) إخراج بركات .

(طير في السما) إخراج حسام الدين مصطفى .

– ١٩٨٩ (انتحار مدرس ثانوي) إخراج أحمد فؤاد درويش .

(باب شرق) إخراج يوسف ابو سيف اشترك في التصوير محمد طاهر .

(جيران آخر زمن) إخراج شريف حمودة .

(حار الحبايب) إخراج حسن الصيفي .

(لست قاتلا) إخراج عبد الهادي طه .

– ١٩٩٠ (احتيال) إخراج يس إسماعيل يس .

(الأغبياء الثلاثة) إخراج حسن الصيفي .

(انتبهوا أيها الأزواج) إخراج حسن الصيفي .

(٣ ساعات حرجة) إخراج شريف حمودة اشترك في التصوير أحمد عسر .

(المطب) إخراج حسن الصيفي .

– ١٩٩١ (صائد الجبابرة) إخراج ناصر حسين .

(لعبة الأشرار) إخراج بركات .

(الصعلوك والهانم) إخراج ناصر حسين .

(مجرم رغم أنفه) إخراج حسن الصيفي .

(المشاغبات في السجن) إخراج ناصر حسين .

– ١٩٩٢ (الحب المر) إخراج حسام الدين مصطفى .

(خللي بالك من عزوز) إخراج ناصر حسين .

(المشاغبون في البحرية) إخراج ناصر حسين .

(المشاغبون في نويبع) إخراج ناصر حسين .

(وكر الذئاب) إخراج ناصر حسين .

– ١٩٩٣ (رجل بلا ثمن) إخراج عبد الهادي طه .

(اللعبة القذرة) إخراج حسام الدين مصطفى .

٧٧ – علي مريتاني

مصور إيراني اشترك في تصوير الفيلم المصري (أسود سيناء) عام ١٩٩٤ إخراج المخرج الإيراني فريد فتح الله .

– ١٩٨٤ (أسود سيناء) إخراج فريد فتح الله واشترك معه في التصوير سمير فرج .

(غ)

٧٨ - غسان هارون

مصور لبنانى عمل فى فيلم مصرى عام ١٩٧١ باسم (الحب والفلوس) إخراج حسن الإمام .

– ١٩٧١ (الحب والفلوس) إخراج حسن الإمام .

٧٩ - غنيم بهنسى (١٩٣٩-)



بدأ العمل فى سن مبكرة فى أستوديو رامى بالإسكندرية ثم أنتقل للقاهرة مساعدا لأخيه الأكبر مدير التصوير عبد المنعم بهنسى وصور أول افلامه كمدير تصوير عام ١٩٨٢ باسم (دعوة خاصة جدا) إخراج عمر عبد العزيز، وينتمى إلى أسرة فنية وصور ٤٨ فيلما .

– ١٩٨٢ (دعوة خاصة جدا) إخراج عمر عبد العزيز بالاشتراك مع عبد المنعم بهنسى .

– ١٩٨٣ (تجيبها كده تجيلها كده هى كده) إخراج عمر عبد العزيز .

(المتسول) إخراج أحمد السبعاوى .

(نهاية رجل تزوج) إخراج عادل صادق .

(ولا من شاف ولا من درى) إخراج نادر جلال .

– ١٩٨٤ (تزوير فى اوراق رسمية) إخراج يحيى العلمى .

(الخونة) إخراج وصفى درويش .

– ١٩٨٥ (أيام التحدى) إخراج على يوسف .

(رمضان فوق البركان) إخراج أحمد السبعاوى .

(مقص عم قنديل) إخراج على رضا .

(النساء) إخراج نادية حمزة .

(النشالات الفاتنات) إخراج محمود فريد .

- ١٩٨٦ (أخى وصديقى ساقتلك) إخراج يس إسماعيل يس .
(المخبر) إخراج يس إسماعيل يس .
- ١٩٨٧ (امرأتان ورجل) إخراج عبد اللطيف زكى بالاشتراك مع عبد اللطيف فهمى .
(الشرابية) إخراج صلاح سرى .
(مهمة صعبة جدا) إخراج حسين عمارة .
(المواجهة) إخراج أحمد السبعاوى .
(ويبقى الحب) إخراج يوسف شرف الدين اشترك معه على خير الله .
(يا صديقى كم تساوى) إخراج يوسف فرنسيس .
- ١٩٨٨ (خطة الشيطان) إخراج يس إسماعيل يس .
(رجل ضد القانون) إخراج حاتم راضى .
(عاد لينتقم) إخراج يس إسماعيل يس .
(نوع من الرجال) إخراج عدلى خليل .
- ١٩٨٩ (أرملة رجل حى) إخراج بركات .
- ١٩٩٠ (الأهطل) إخراج أحمد السبعاوى .
(حلقة الرعب) إخراج يس إسماعيل يس .
(حكاية لها العجب) إخراج حسن الصيفى مع رمزى إبراهيم فى التصوير .
- ١٩٩١ (امرأة وظل رجل) إخراج إبراهيم عرايس .
(البرىء والجلاد) إخراج محمد مرزوق .
(بنت مشاغبة جدا) إخراج أحمد السبعاوى .
(الكابتن وصل) إخراج أحمد ثروت .
(لحظة خطر) إخراج سعيد عماشة .
(الهاربة إلى الجحيم) إخراج محمد مرزوق .
- ١٩٩٢ (أزواج فى ورطة) إخراج حسن الصيفى .
(بنات فى ورطة) إخراج أحمد السبعاوى .
(الراقصة والشيطان) إخراج محمود حنفى .
(الشقى) إخراج إبراهيم عرايس .

(الطريق إلى مستشفى المجانين) إخراج ناصر حسين .
- ١٩٩٤ (ونسيت أنى امرأة) إخراج عاطف سالم .
(لعبة القتل) إخراج عدلى خليل .
(درب العوالم) إخراج ناصر حسين .
(ثعالب وارانب) إخراج سمير سيف اشترك فى التصوير هشام سرى .
- ١٩٩٥ (دماء بعد منتصف الليل) إخراج يس إسماعيل يس .
(هارب من السجن) إخراج يس إسماعيل يس .
- ١٩٩٦ (المكالمة القاتلة) إخراج يس إسماعيل يس .
(التحويلة) إخراج أمالى بهنسى .
(الرجل الشرس) إخراج يس إسماعيل يس .

(ف)

٨٠ – فارس وهبة .
٨١ – فاوستو روسى .
٨٢ – فرانكو فيلا .
٨٣ – فريد أدمز .
٨٤ – فؤاد عبد الملك .
٨٥ – فولى إيليا .
٨٦ – فيرى فاركاش .
٨٧ فيلكس مارتينيز .
٨٨ – فيكتور أنطون .
٨٩ – فينو .



٨٠ - فارس وهبة (١٩١٦ - ١٩٦٨)

بدأ حياته كتمى كاميرا فى أستوديو نحاس ثم ارتقى إلى مهنة مساعد مصور فمصور فمدير تصوير وكان أول أفلامه عام ١٩٥٥ باسم (نادى عليك) إخراج إسماعيل حسن وله دوره البطولى الخالد فى تصوير بور سعيد أثناء العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ وصور ٥ أفلام . وأول من كون معدات سينمائية للإيجار بعيداً عن الاستوديوهات .

– ١٩٥٥ (نادى عليك) إخراج إسماعيل حسن .
– ١٩٦٥ (المشاغب) إخراج نيازى مصطفى .
– ١٩٦٧ (شقة الطلبة) إخراج طلبة رضوان .
– ١٩٦٨ (بابا عاوز كده) إخراج نيازى مصطفى .
(حلوة وشقية) إخراج عيسى كرامة .

٨١ - فاوستو روسى :

مصور إيطالى صور الفيلم المصرى الإيطالى المشترك (قاهر الأطلنتس) عام ١٩٦٦ . (كيف تسرق القنبلة الذرية) إخراج لوسيا نوفيتشى عام ١٩٦٧

– ١٩٦٦ (قاهر الأطلنطى) إخراج ألفونسو بريشيا .
– ١٩٦٧ (كيف تسرق القنبلة الذرية) إخراج لوسيا نوفيتشى .

٨٢ - فرانكو فيلا :

مصور إيطالي صور الفيلم المصرى المشترك (ابتسامة أبو الهول) إخراج دونشيو تيسارى عام ١٩٦٦ .

- ١٩٦٦ (ابتسامة أبو الهول) إخراج دونتشيو تيسارى .

٨٣ - فريد آدمز :

مصور بريطاني صور الفيلم المصرى المشترك (سباق مع الزمن) إخراج أنور قوادرى والذى عرض عام ١٩٩٣ وصور تحت الماء مدير التصوير سعيد شيمى .

- ١٩٩٣ (سباق مع الزمن) إخراج أنور قوادرى .

٨٤ - فؤاد عبد الملك (١٩١٩ - ١٩٨٨)

من مدرسة أستوديو مصر عمل فى قسم صيانة الآلات مع الخبير الألماني هر / جيز وبرع فى صيانة وإصلاح الكاميرات والمعامل السينمائية وكان أستاذ مادة (ميكانيكا الكاميرا) أثناء دراستى فى معهد السينما وصور أول أفلامه (شريك حياتي) عام ١٩٥٣ إخراج الهامى حسن وصور ١٠ أفلام .



- ١٩٥٣ (شريك حياتي) إخراج الهامى حسن .
- ١٩٥٤ (أوعى تفكر) إخراج الهامى حسن .
- ١٩٥٥ (ضحكات القدر) إخراج الهامى حسن

- ١٩٥٦ (موعد مع إبليس) إخراج كامل التلمسانى اشترك فى التصوير كليليو .
  (نداء الحب) إخراج الهامى حسن .
- ١٩٥٩ (رحلة إلى القمر) إخراج حمادة عبد الوهاب .
- ١٩٦٠ (بنات بحرى) إخراج حسن الصيفى .
  (قلب فى الظلام) إخراج عدلى خليل .
- ١٩٦٢ (أحلى الدنيا) إخراج الهامى حسن.
  (جمعية قتل الزوجات) إخراج حسن الصيفى .

٨٥ - فولى إيليا :

مصرى من مواليد الإسكندرية والده من أكبر تجار الخشب بالإسكندرية عمل مصورا مع مدير التصوير أحمد خورشيد وغيره وصور فيلما واحدا عام ١٩٥١ باسم (السبع أفندى) من إخراج مدير التصوير أحمد خورشيد وهاجر بعد ذلك إلى كندا .

- ١٩٥١ (السبع أفندى) إخراج أحمد خورشيد .

٨٦ - فيرى فاركاش

وهو مصور مجرى من الإسكندرية واسمه فرانسوا فاركاش ولكنه اشتهر بفيرى ، أول أفلامه عام ١٩٣٤ باسم (ابن الشعب) إخراج إيلى ابتكمان وعمل كثيرا مع أخيه المخرج الكسندر فاركاش الذى هاجر إلى فرنسا ، وبعد ثورة يوليو بفترة هاجر إلى الولايات المتحدة وصور ٦٢ فيلما حتى عام ١٩٥٢ .

- ١٩٣٤ (ابن الشعب) إخراج إيلى ابتكمان .



– ١٩٣٥ (بواب العمارة) إخراج الكسندر فاركاش .

– ١٩٣٦ (بسلامته عاوز يتجوز) إخراج الكسندر فاركاش .

(كله إلا كده) إخراج الكسندر فاركاش .

– ١٩٣٩ (أجنحة الصحراء) إخراج أحمد سالم بالاشتراك في التصوير مع جوليو دي لوكا .

(العزيمة) إخراج كمال سليم .

(العودة إلى الريف) إخراج أحمد كامل مرسي .

– ١٩٤٠ (الورشة) إخراج استيفان روستي .

– ١٩٤١ (إلى الأبد) إخراج كمال سليم .

(انتصار الشباب) إخراج أحمد بدر خان .

(عاصفة على الريف) إخراج أحمد بدر خان .

(امرأة خطرة) إخراج أحمد جلال .

– ١٩٤٢ (محطة الأنس) إخراج عبد الفتاح حسن .

(على مسرح الحياة) إخراج أحمد بدر خان .

– ١٩٤٣ (ماجدة) إخراج أحمد جلال .

– ١٩٤٤ (حنان) إخراج كمال سليم .

– ١٩٤٥ (أحب البلدى) إخراج حسين فوزى .

(بين نارين) إخراج جمال مدكور .

(الحب الأول) جمال مدكور .

(الحظ السعيد) إخراج فؤاد الجزايرلى .

(الحياة كفاح) إخراج جمال مدكور واشترك في التصوير مصطفى حسن .

(رجاء) إخراج عمر جميعى .

(قتلت ولدى) إخراج جمال مدكور .

(كازينو اللطافة) إخراج جمال مدكور .

– ١٩٤٦ (أرض النيل) إخراج عبد الفتاح حسن اشترك بالتصوير معه محمد عبد العظيم ومصطفى حسن .

(صاحب بالين) إخراج عباس كامل

(عادت إلى قواعدها) إخراج محمد عبد الجواد

(عدو المرأة) إخراج عبد الفتاح حسن .

(عودة القافلة) إخراج أحمد بدر خان .

(ما أقدرش) إخراج أحمد بدر خان .

(النائب العام) إخراج أحمد كامل مرسى . اشترك في التصوير معه أحمد خورشيد ومصطفى حسن .

(الغيرة) إخراج عبد الفتاح حسن .

(نحف) إخراج كامل حفناوى .

– ١٩٤٧ (الأب) عمر جميعى .

(بنت المعلم) إخراج عباس كامل .

(جحا والسبع بنات) إخراج فؤاد الجزايرلى .

(عروسة البحر) إخراج عباس كامل .

(غدر وعذاب) إخراج حسين صدقى .

(قلبى وسيفى) إخراج جمال مدكور .

(شبح نص الليل) إخراج عبد الفتاح حسن .

– ١٩٤٨ (بنت حظ) إخراج عبد الفتاح حسن .

(الريف الحزين) إخراج محمد عبد الجواد .

(صاحبة العمارة) إخراج عبد الفتاح حسن .

(نرجس) إخراج عبد الفتاح حسن .

– ١٩٤٩ (آمنة) إخراج السناوينى .

(جواهر) إخراج محمد عبد الجواد .

(نص الليل) إخراج حسين فوزى .

- ١٩٥٠ (أختي ستيتة) إخراج حسين فوزي .

(بلدي وخفة) إخراج حسين فوزي .

(سيبوني أعيش) إخراج حسين فوزي .

(مكانش على البال) إخراج حسن رمزي اشترك في التصوير مصطفى حسن .

- ١٩٥١ (ابن حلال) سيف الدين شوكت

(حكم القوي) إخراج حسن الإمام .

(فتاة السيرك) إخراج حسين فوزي .

(فرجت) إخراج حسين فوزي .

(خضرة والسندباد القبلي) إخراج السيد زيادة .

- ١٩٥٢ (الأسطى حسن) إخراج صلاح أبو سيف .

(زينب) الناطق إخراج محمد كريم . إشترك في التصوير سامي بريل وعبد الحليم نصر .

(قليل البخت) إخراج محمد عبد الجواد .

(المساكين) إخراج حسين صدقي .

(النمر) إخراج حسين فوزي .

(يا حلاوة الحب) إخراج حسين فوزي .

٨٧ - فيلكس مارتينيز

مصور إيطالي عمل في فيلم مصري إيطالي مشترك عام ١٩٦٨ باسم (أبو الهول الزجاجي) إخراج لويدجي بسكاتينو .

- ١٩٦٨ (أبو الهول الزجاجي) إخراج لويدجي بسكاتينو .

٨٨ - فيكتور أنطون (١٩٢٣ - ١٩٧٩)



تدرب في استوديوهات لاما وعمل مع المصور مجدي سعد وفي سيرته الذاتية بقلمه سافر إلى فرنسا لتعلم الماكياج ولكنه أهتم بالتصوير وصور أول أفلامه عام ١٩٤٧ باسم (الستات عفاريت) باشتراك يوسف كرامة ومن إخراج حسن الإمام وصور ٦٢ فيلما

- ١٩٤٧ (الستات عفاريت) إخراج حسن الإمام واشترك معه في التصوير يوسف كرامة .
- ١٩٤٨ (الصيت ولا الغنى) إخراج حسن الإمام .
- ١٩٤٩ (الناصح) إخراج سيف الدين شوكت .
- ١٩٥٠ (بابا أمين) إخراج يوسف شاهين واشترك في التصوير ماسيمو دلامانو .

(فلفل) إخراج مصطفى العطار .

- ١٩٥٢ (حلال عليك) إخراج عيسى كرامة .

(سلو قلبي) إخراج عز الدن ذو الفقار .

- ١٩٥٣ (جحيم الغيرة) إخراج كوستانوف .

(غلطة العمر) إخراج محمود ذو الفقار .

(نافذة على الجنة) إخراج أحمد ضياء الدين .

- ١٩٥٤ (الأرض الطيبة) إخراج محمود ذو الفقار .

(بنت الجيران) إخراج محمود ذو الفقار .

- ١٩٥٥ (أماني العمر) إخراج سيف الدين شوكت .

(دعوني أعيش) إخراج أحمد ضياء الدين .

- ١٩٥٦ (أرضنا الخضراء) إخراج أحمد ضياء الدين .

(ابن عمري) إخراج أحمد ضياء الدين .

(صاحبة العصمة) إخراج حسن الصيفي .

(الغريب) إخراج كمال الشيخ وفطين عبد الوهاب .

– ١٩٥٧ (أنا وقلبى) إخراج محمود ذو الفقار .
(عشاق الحياة) إخراج كمال عطية .
(بساط فى حياتى) إخراج فطين عبد الوهاب .
– ١٩٥٨ (الحب الصامت) إخراج سيف الدين شوكت .
(الملاك الصغير) إخراج كمال الشيخ .
(المارة) إخراج حسن رمزى .
(بنت ١٧) إخراج حسين حلمى المهندس .
– ١٩٥٩ (أنا بريئة) إخراج حسام الدين مصطفى .
(شمس لا تغيب) إخراج حسين حلمى المهندس .
(شق الغرام) إخراج حلمى رفلة .
– ١٩٦٠ (شهر عسل بصل) إخراج عيسى كرامة .
(معا إلى الأبد) إخراج حسن رمزى .
– ١٩٦١ (أنا وبناتى) إخراج حسين حلمى المهندس .
(مخلب القط) حسين حلمى المهندس .
– ١٩٦٢ (القصر الملعون) إخراج حسن رضا .
(مذكرات تلميذة) إخراج أحمد ضياء الدين .
(من غير ميعاد) إخراج أحمد ضياء الدين .
(هذا الرجل أحبه) إخراج حسين حلمى المهندس .
(وفاء إلى الأبد) إخراج أحمد ضياء الدين .
– ١٩٦٤ (دعنى والدموع) إخراج أحمد ضياء الدين .
(الرسالة الأخيرة) إخراج نيازى مصطفى .
(فتاة شاذة) إخراج أحمد ضياء الدين .
(ثمر التلامذة) إخراج عيسى كرامة .
– ١٩٦٥ (صبيان وبنات) إخراج حسين حلمى المهندس .
(مدرس خصوصى) إخراج أحمد ضياء الدين .
– ١٩٦٦ (الأصدقاء الثلاثة) إخراج أحمد ضياء الدين .
(غرام فى أغسطس) إخراج حسن الصيفى .
(الليالى الطويلة) إخراج أحمد ضياء الدين .

– ١٩٦٨ (٣ قصص) إخراج إبراهيم الصحن / حسن رضا / محمد نبيه بالاشتراك
مع على حسن و كابليو
– ١٩٦٩ (أين الشيطان) إخراج حسام الدين مصطفى .
(أبو الليل) إخراج حسن رضا .
(أنا ومراتى والجو) إخراج عبد المنعم شكرى .
(سبعة أيام فى الجنة) إخراج فطين عبد الوهاب .
– ١٩٧٠ (أشياء لا تشترى) إخراج أحمد ضياء الدين .
(هارب من الحب) إخراج عدلى خليل .
(هروب) إخراج حسن رضا .
– ١٩٧٢ (الأضواء) إخراج حسين حلمى المهندس .
(لحظات خوف) إخراج حسن رضا .
– ١٩٧٤ (شياطين إلى الأبد) إخراج محمود فريد .
(عايشين للحب) إخراج أحمد ضياء الدين .
– ١٩٧٥ (احترسى من الرجال يا ماما) إخراج محمود فريد .
– ١٩٧٧ (ليل ورغبة) إخراج يحيى العلمى .
– ١٩٧٨ (المليونيرة النشالة) إخراج سيف الدين شوكت .
– ١٩٧٩ (عشاق تحت العشرين) إخراج بركات .

٨٩ – فينو :

مصور أمريكى قام بتصوير فيلم (المخدرات) عام ١٩٢٩ عن إخراج المصور حسن الهلباوى، وهو مصور موظف فى شركة الفوكس ، تم الاستعانة به بمعدات التصوير الناطق بعدما قررت الحكومة المصرية منتجة الفيلم أن يصبح الفيلم ناطقا .

(ك ، ل)

٩٠ - كليليو ششيفيللى .
٩١ - كمال عبد العزيز .
٩٢ - كمال عيد .
٩٣ - كمال كريم .
٩٤ - ليوناردو لاريتشى .

٩٠ - كليليو ششيفيللى :



إيطالى من مدرسة الإسكندرية عمل مساعد ثم تدرج حتى صور أول أفلامه بالاشتراك مع المخرج نيازى مصطفى باسم (سلطانة الصحراء) ١٩٤٦ وصور ٧٠ فيلما .

- ١٩٤٦ (سلطانة الصحراء) إخراج نيازى مصطفى واشترك فى التصوير نيازى مصطفى .
- ١٩٤٨ (أحب الرقص) إخراج حسن حلمى .
  (الهوى والشباب) إخراج نيازى مصطفى .
- ١٩٤٩ (الستات كده) إخراج حسن حلمى .
- ١٩٥٠ (أخلاق للبيع) إخراج محمود ذو الفقار .
  (قصر ١٤) إخراج نيازى مصطفى .
  (ليلة الدخلة) إخراج مصطفى حسن (مدير التصوير) .
  (مكتب غرام) إخراج حسن حلمى .
- ١٩٥١ (جزيرة الأحلام) إخراج عبد العليم خطاب واشترك فى التصوير أمبرتو لانزانو .
- ١٩٥٢ (بنت الشاطئ) إخراج محمد صالح الكيالى .
  (بهية) إخراج محسن سابو .
  (عشرة بلدى) إخراج إبراهيم حلمى .
- ١٩٥٣ (بيبى وبينك) إخراج حسن رضا .
  (غرام بنية) إخراج جلال مصطفى .
- ١٩٥٤ (الأستاذ شرف) إخراج كامل التلمسانى .
  (أسعد أيام) إخراج حسن رضا .
  (انا الحب) إخراج بركات .
  (حدث ذات ليلة) إخراج بركات .

(فتوات الحسينية) إخراج نيازي مصطفى اشترك في التصوير أوهان هاجوب .

- ١٩٥٥ (خالي شغل) إخراج حسن عامر .

(عروسة المولد) إخراج عباس كامل .

(معهد الرياضة والرقص) إخراج كامل التلمساني .

(موعد مع إبليس) إخراج كامل التلمساني اشترك في التصوير فؤاد عبد الملك .

(ضحايا الإقطاع) إخراج مصطفى كمال البدري اشترك في التصوير اوهان هاجوب .

- ١٩٥٦ (قلوب حائرة) إخراج إبراهيم عمارة .

- ١٩٥٧ (ابن حميدو) إخراج فطين عبد الوهاب .

(بيت الله الحرام) إخراج أحمد الطوخي .

(حياة غانية) إخراج حسام الدين مصطفى .

(غرام المليونير) إخراج عاطف سالم .

(المتهم) إخراج كمال عطية .

- ١٩٥٨ (الأخ الكبير) إخراج فطين عبد الوهاب .

(إسماعيل يس بوليس حربي) إخراج فطين عبد الوهاب .

(إسماعيل يس في مستشفى المجانين) إخراج عيسى كرامة .

(ايامي السعيدة) إخراج أحمد ضياء الدين .

(سامحني) إخراج حسن رضا .

(هل أقتل زوجي) إخراج حسام الدين مصطفى .

- ١٩٥٩ (إسماعيل يس بوليس سري) إخراج فطين عبد الوهاب .

(صراع في النيل) إخراج عاطف سالم .

(قبلني في الظلام) إخراج محمد عبد الجواد .

(لن أعود) إخراج حسن رضا .

- ١٩٦٠ (رجال في العاصفة) إخراج حسام الدين مصطفى .

(الغجرية) إخراج السيد زيادة .

(يا حبيبي) إخراج حسين فوزي .

- ١٩٦١ (دماء على النيل) إخراج نيازي مصطفى .

(رسالة إلى الله) إخراج كمال عطية .

(صراع في الجبل) إخراج حسام الدين مصطفى .

(عاشور قلب الأسد) إخراج حسين فوزي .

- ١٩٦٢ (أيام بلا حب) إخراج حسام الدين مصطفى .

(حلوة وكدابة) إخراج حسين فوزي .

(سر الغائب) إخراج كمال عطية .

(الفرسان الثلاثة) إخراج فطين عبد الوهاب .

- ١٩٦٣ (بطل للنهاية) إخراج حسام الدين مصطفى .

(زوجة ليوم واحد) إخراج السيد زيادة .

(سجين الليل) إخراج محمود فريد .

(طريق الشيطان) إخراج كمال عطية .

(عريس لأختي) إخراج أحمد ضياء الدين

- ١٩٦٤ (جناة الميناء) إخراج حسام الدين مصطفى .

(من أجل حنفي) إخراج حسن الصيفي .

(هارب من الزواج) إخراج عاطف سالم .

(ثورة البنات) إخراج كمال عطية اشترك في التصوير مسعود عيسى .

- ١٩٦٥ (العقلاء الثلاثة) إخراج محمود فريد .

(تنابلة السلطان) إخراج إخراج كمال الشناوي .

(المشاغبون) إخراج محمود فريد .

(الوديعة) إخراج حسين حلمي المهندس .

- ١٩٦٦ (زوجة يا رب) إخراج عاطف سالم .

- ١٩٦٧ (السمان والخريف) إخراج حسام الدين مصطفى .

(العيب) إخراج جلال الشرقاوي .

- ١٩٦٨ (٣ قصص) إخراج إبراهيم الصحن / حسن رضا / محمد نبيه مع فيكتور انطون وعلي حسن .

(عالم مضحك جدا) إخراج حسام الدين مصطفى .

(شنبو في المصيدة) إخراج حسام الدين مصطفى .

٩١ - كمال عبد العزيز (١٩٥٤ -)

خريج معهد السينما ، صور عددا من الأفلام التسجيلية والأغاني والإعلانات وصور أول أفلامه عام ١٩٩٠ باسم (سوبر ماركت) إخراج محمد خان وصور ١٣ فيلما .

- ١٩٩٠ (سوبر ماركت) إخراج محمد خان .
- ١٩٩٢ (القاتلة) إخراج إيناس الدغيدي .
(فارس المدينة) إخراج محمد خان .
- ١٩٩٣ (٨٥ جنايات) إخراج علاء كريم .
(الزمن الصعب) إخراج محمد حسيب .
(ضحك ولعب وجد وحب) إخراج طارق التلمساني .
(كروانة) إخراج عبد اللطيف زكي .
(مستر كاراتيه) إخراج محمد خان .
- ١٩٩٤ (سرقوا أم علي) إخراج أحمد النحاس .
(عنتر زمانه) إخراج إيناس الدغيدي .
- ١٩٩٥ (لحم رخيص) إخراج إيناس الدغيدي .
(يوم حار جدا) إخراج محمد خان .
- ١٩٩٦ (رجل مهم جدا) إخراج عصام الشماع مع محسن أحمد ومحمد عمر .

٩٢ - كمال عيد (١٩٣٩ -)



خريج كلية الفنون التطبيقية قسم تصوير سينمائي بدأ العمل في أستوديو مصر ثم انتقل إلى المركز القومي للسينما صور العديد من الأفلام التسجيلية وصور أول أفلامه الروائية عام ١٩٨١ باسم (وقيدت ضد مجهول) إخراج مدحت السباعي وصور ٥ أفلام .

- ١٩٨١ (وقيدت ضد مجهول) إخراج مدحت السباعي .
- ١٩٨٤ (العاب ممنوعة) إخراج أحمد ثروت اشترك في التصوير سعيد شيمي .
(كله تمام) إخراج أحمد ثروت .
- ١٩٨٦ (الخط الساخن) إخراج كمال عيد .
- ١٩٨٧ (جواز مع سبق الإصرار) إخراج كمال عيد .

٩٣ - كمال كريم (١٩٢٩ -)



بدأت علاقته بالسينما حينما عين في أستوديو الأهرام قبل افتتاحه وعمل مع أوهان في تصنيع معدات الاستوديو في الورش ، ثم عمل مراقبا للكاميرا التي صنعها أوهان داخل البلاتوه ، ثم مترجما للعمال من الإيطالية إلى العربية مع المصور الإيطالي ماسيمو دلا مانو ، ثم مساعد مصورا مع عدد كبير من مديروا التصوير وصور أول أفلامه عام ١٩٦٠ باسم (أبو أحمد) إخراج حسن رضا وصور ١١٨ فيلما .

- ١٩٦٠ (أبو أحمد) إخراج حسن رضا .

(إشاعة حب) إخراج فطين عبد الوهاب .

(بداية ونهاية) إخراج صلاح أبو سيف .

(حبى الوحيد) إخراج كمال الشيخ .

(خلخال حبيبى) إخراج حسن رضا .

(الناس اللى تحت) إخراج كامل التلمسانى .

- ١٩٦١ (التلميذة) إخراج حسن الإمام .

(مفيش تفاهم) إخراج عاطف سالم اشترك فى التصوير برونو سالفى .

(عودى يا أمى) إخراج عبد الرحمن الشريف .

- ١٩٦٢ (امرأة فى دوامة) إخراج محمود ذو الفقار .

(الزوجة رقم ١٣) إخراج فطين عبد الوهاب .

(سلاسل من حرير) إخراج بركات .

(شهيدة الحب الإلهى) إخراج عباس كامل .

(صراع الأبطال) إخراج توفيق صالح .

(اللص والكلاب) إخراج كمال الشيخ .

- ١٩٦٣ (الحسناء والطلبة) إخراج أحمد ضياء الدين .

(رجل فى الظلام) إخراج حسن رضا .

(العريس يصل غدا) إخراج نيازى مصطفى .

(نار فى صدرى) إخراج حسن رضا

- ١٩٦٤ (اعترافات زوج) إخراج فطين عبد الوهاب .

(أنا وهو وهى) إخراج فطين عبد الوهاب .

(أول حب) إخراج عبد الرحمن شريف .

(العائلة الكريمة) إخراج فطين عبد الوهاب .

(اللهب) إخراج عبد الرحمن شريف .

- ١٩٦٥ (سكون العاصفة) إخراج أحمد ضياء الدين .

(الشقيقان) إخراج حسن الصيفى .

(المدير الفنى) إخراج فطين عبد الوهاب .

(المغامرون الثلاثة) إخراج حسام الدين مصطفى .

- ١٩٦٦ (ليلة الزفاف) إخراج بركات .

(٣ لصوص) إخراج فطين عبد الوهاب ؛ حسن الإمام ؛ كمال الشيخ مع محمود فهمى ومصطفى حسن .

(مبكى العشاق) إخراج حسن الصيفى .

(الحياة حلوة) إخراج حلمى حليم .

- ١٩٦٧ (أخطر رجل فى العالم) إخراج نيازى مصطفى .

(بنت شقية) إخراج حسام الدين مصطفى

(شنطة حمزة) إخراج حسن الصيفى .

(اللقاء الثانى) إخراج حسن الصيفى .

- ١٩٦٨ (الزواج على الطريقة الحديثة) إخراج صلاح كريم .

(التلميذة والأستاذ) إخراج أحمد ضياء الدين .

(حكاية ثلاث بنات) إخراج محمود ذو الفقار .

(مراتى مجنونة مجنونة) إخراج حلمى حليم .

- ١٩٦٩ (زوجة رجل غيور) إخراج حلمى رفلة .

(الشجعان الثلاثة) إخراج حسام الدين مصطفى

(أسرار البنات) إخراج محمود ذو الفقار .

- ١٩٧٠ (أنت اللى قتلت بابايا) إخراج نيازى مصطفى .

(رحلة شهر العسل) إخراج زهير بكير .

(غروب وشروق) إخراج كمال الشيخ .

(سفاح النساء) إخراج نيازى مصطفى .

- ١٩٧٢ (أزمة سكن) إخراج حلمى رفلة .

(الخطافين) إخراج حسام الدين مصطفى .

(ليلة حب أخيرة) إخراج حلمى رفلة .

- ١٩٧٣ (امرأة من القاهرة) إخراج محمد عبد العزيز .

(شلة المحتالين) إخراج حلمي رفلة .

(الشياطين والكورة) إخراج محمود فريد .

(العبيد) إخراج حسن الصيفي .

(المرأة التي غلبت الشيطان) إخراج يحيى العلمي .

(نساء الليل) إخراج حسين حلمي المهندس .

– ١٩٧٤ (الحفيد) إخراج عاطف سالم .

(رحلة العجائب) إخراج حسن الصيفي اشترك في التصوير مسعود عيسى في الولايات المتحدة .

(وكان الحب) إخراج حلمي رفلة .

– ١٩٧٥ (الحب تحت المطر) إخراج حسين كمال .

(سؤال في الحب) إخراج بركات .

(مولد يا دنيا) إخراج حسين كمال .

– ١٩٧٦ (دقة قلب) إخراج محمد عبد العزيز .

(رحلة الأيام) إخراج بركات .

(العيال الطيبين) إخراج محمد عبد العزيز .

(ممنوع في ليلة الدخلة) إخراج حسن الصيفي بالاشتراك مع وحيد فريد، محمود نصر .

– ١٩٧٧ (ابنتي والذئب) إخراج سيد طنطاوى .

(١٣ كدبة وكدبة) إخراج أنور الشناوى .

(كان وكان وكان) إخراج عباس كامل .

(كفاني يا قلب) إخراج حسن يوسف .

(مع حبي وأشواقي) إخراج بركات .

– ١٩٧٨ (أهلا يا كابتن) إخراج محمد عبد العزيز .

(البعض يذهب للمأذون مرتين) إخراج محمد عبد العزيز .

(المحفظة معايا) إخراج محمد عبد العزيز .

(المرأة الأخرى) إخراج أشرف فهمى .

– ١٩٧٩ (خلي بالك من جيرانك) إخراج محمد عبد العزيز .

(قاتل ما قتلش حد) إخراج محمد عبد العزيز .

(المتوحشة) إخراج سمير سيف .

– ١٩٨٠ (امرأة بلا قيد) إخراج بركات .

(انتبهوا أيها السادة) إخراج محمد عبد العزيز .

(دموع بلا خطايا) إخراج حسن يوسف .

(رجل فقد عقله) إخراج محمد عبد العزيز .

– ١٩٨١ (٤ – ٢ – ٤) إخراج محمد عبد العزيز .

(برياضة) إخراج أحمد ثروت .

(خلف أسوار الجامعة) إخراج مجدى حافظ .

– ١٩٨٣ (إنهم يسرقون الأرانب) إخراج نادر جلال .

(الجواز للجدعان) إخراج مجدى حافظ .

(القفل) إخراج محمد عبد العزيز .

(المشردان) إخراج السعيد مصطفى .

– ١٩٨٤ (٢ على الطريق) إخراج حسن يوسف .

(احنا بتوع الإسعاف) إخراج صلاح كريم .

(الأرملة والشيطان) إخراج بركات .

(فتوة الناس الغلابة) إخراج نيازى مصطفى بالاشتراك مع سمير فرج .

(ممنوع للطلبة) إخراج السعيد مصطفى .

– ١٩٨٥ (إلى من يهمه الأمر) إخراج عبد الهادى طه اشترك في التصوير محمد خليل .

(الطاغية) إخراج شريف يحيى .

(قضية عم أحمد) إخراج علي رضا .

– ١٩٨٦ (آه يا بلد آه) إخراج حسين كمال .

(عصفور من الشرق) إخراج يوسف فرنسيس .

(محامي تحت التمرين) إخراج عمر عبد العزيز .

(الناس الغلابة) إخراج محمود فريد .

– ١٩٨٧ (البيت الملعون) إخراج أحمد الخطيب .

(سفاح كرموز) إخراج حسين عمارة .

(العملاق) إخراج أحمد السبعاوى .

– ١٩٨٨ (ليلة فى شهر ٧) إخراج عمر عبد العزيز .

(تشاطركم الأفراح) إخراج محمد عبد العزيز .

– ١٩٨٩ (الفتى الشرير) إخراج محمد عبد العزيز .

(المعلمة سماح) إخراج محمد عبد العزيز .

(ولاد الإيه) إخراج شريف يحيى .

– ١٩٩٠ (قضية لعب) إخراج ؟؟؟؟؟؟؟

(ليلة عسل) إخراج محمد عبد العزيز .

– ١٩٩١ (شاويش نص الليل) إخراج حسين عمارة .

(المخطوفة) إخراج شريف يحيى .

(١ / ٢ دستة مجانين) إخراج حسن الصيفى .

– ١٩٩٢ (ملفات غليظة) إخراج شريف يحيى .

– ١٩٩٣ (الرجالة فى خطر) إخراج مجدى حافظ .

– ١٩٩٥ (فى الصيف الحب جنون) إخراج عمر عبد العزيز .

٩٤ – ليونارو لاريتشى :

مصور إيطالى مقيم بالإسكندرية أخرج من قبل عدام لوريتا .

– ١٩٢٠ (الخالة الأمريكانية) إخراج بونفيل .

(م)

٩٥ – ماسارو فوجى باباشى .

٩٦ – ماسيمو دلا دانو .

٩٧ – مأمون عطا .

٩٨ – ماهر راضى .

٩٩ – ماير السندسكى .

١٠٠ – محمد الرواس .

١٠١ – محمد برهان .

١٠٢ – محمد بيومى .

١٠٣ – محمد خليل .

١٠٤ – محمد شاكر .

١٠٥ – محمد طاهر .

١٠٦ – محمد عبد العظيم .

١٠٧ – محمد عز العرب .

١٠٨ – محمد عسر .

١٠٩ – محمد عمارة .

١١٠ – محمد يوسف .

١١١ – محمود خليل راشد .

١١٢ – محمود سابو .

١١٣ – محمود فهمى .

١١٤ – محمود عبد السميع .

١١٥ – محمود نصر .

١١٦ – محسن أحمد .

١١٧ – محسن نصر .

١١٨ – مراد فوزى .

١١٩ – مسعود عيسى .

١٢٠ – مصطفى إمام .

١٢١ – مصطفى حسن .

١٢٢ – ممدوح هلال .

٩٥ – ماسارو فوجى باياشى

مصور يابانى صور الفيلم المصرى المشترك (على ضفاف النيل) إخراج كونا كاهيرا وإنتاج حلمى رفلة عام ١٩٦٢ .

– ١٩٦٢ (على ضفاف النيل) إخراج كونا كاهيرا .

٩٦ – ماسيمو دلا مانو

مصور إيطالى وافد إلى مصر عام ١٩٥٠ وتزوج من الممثلة لولا صدقى ولم يستمر فى مصر لرفض النقابة السماح له بالإقامة والعمل بسبب ثورة المصورين المصريين. صور عام ١٩٥٠ (إمرأة من نار) من إخراج الإيطالى فيرنشو وصور ٦ أفلام حتى رحيله عام ١٩٥٢.

– ١٩٥٠ (إمرأة من نار) إخراج فيرنشو.
(بابا أمين) إخراج يوسف شاهين ، اشترك فى التصوير فيكتور أنطون.
(دماء فى الصحراء) إخراج فيرنشو.
– ١٩٥٢ (شم النسيم) إخراج فيرنشو : اشترك فى التصوير حسن داهش ووالتر هولكمب .
(مصرى فى لبنان) إخراج جيانى فيرنشو.

٩٧ – مأمون عطا (١٩٤٦ –)

خريج معهد السينما – يعمل فى التليفزيون وله العديد من الإضاءة السينمائية المبدعة فى مسلسلات التليفزيون ، وصور أول أفلامه للسينما عام ١٩٨٥ باسم (الكيف) إخراج على عبد الخالق ، وصور ١٢ فيلماً للسينما.



– ١٩٨٥ (الكيف) إخراج على عبد الخالق.
– ١٩٨٦ (الحرافيش) إخراج على عبد الخالق
(شادر السمك) إخراج على عبد الخالق.
(مدافن مفروشة للإيجار) إخراج على عبد الخالق .
– ١٩٨٧ (سكة الندامة) إخراج حسام الدين مصطفى .
(المشاغبات الثلاثة) إخراج حسام الدين مصطفى .
– ١٩٩٠ (العفاريت) إخراج حسام الدين مصطفى .
(الملك لله) إخراج حسام الدين مصطفى .
– ١٩٩١ (الزواج) إخراج على عبد الخالق .
(المشاغبات والكابتن) إخراج حسام الدين مصطفى .
– ١٩٩٢ (جريمة فى الأعماق) إخراج حسام الدين مصطفى : تصوير تحت الماء سعيد شيمى .
– ١٩٩٥ (أيام الشر) إخراج يوسف أبو سيف .

٩٨ - ماهر راضى (١٩٤٥ -)



خريج معهد السينما ثم حصل على الدكتوراة فى الدراسات العليا من المعهد ، ينتمى الى عائلة فنية وصور أول أفلامه عام ١٩٧٧ باسم (صانع النجوم) إخراج محمد راضى وصور ١١ فيلماً.

- ١٩٧٧ (صانع النجوم) إخراج محمد راضى.
- ١٩٨٠ (الجحيم) إخراج محمد راضى.
- ١٩٨٤ (الأفوكاتو) إخراج رأفت الميهى.
- ١٩٨٥ (الطوفان) إخراج بشير الديك.
(الدرب الأحمر) إخراج عبد الفتاح مدبولى.
(الإنس والجن) إخراج محمد راضى.
- ١٩٨٧ (الهروب من الخانكة) إخراج محمد راضى.
- ١٩٨٩ (أيام الغضب) إخراج منير راضى.
- ١٩٩٠ (موعد مع الرئيس) إخراج محمد راضى.
- ١٩٩٣ (الرقص مع الشيطان) إخراج علاء محجوب.
- ١٩٩٤ (زيارة السيد الرئيس) إخراج منير راضى.

٩٩ - ماير السندسكى

غير معروف الجنسية وإن كان من الإسكندرية وعمل مع الأخوان بدر وإبراهيم لاما فى فيلم (قبلة فى الصحراء) عام ١٩٢٨ وكان يقوم بجانب التصوير بعمل الماكياج للممثلين كما أوضح ذلك أحد الصحفيين فى زيارته لموقع التصوير أيامها ، وهذا مسجل فى كتاب الأستاذ / أحمد الحضرى عن تاريخ السينما فى مصر.

- ١٩٢٨ (قبلة فى الصحراء) إخراج إبراهيم لاما.

١٠٠ - محمد الرواس

مصور سورى عمل فى فيلم مصرى عام ١٩٦٩ باسم (الرجل المناسب) إخراج حلمى رفلة واشترك معه فى التصوير المصور السورى محمد شاكر.

- ١٩٦٩ (الرجل المناسب) إخراج حلمى رفلة اشترك معه فى التصوير محمد شاكر.

١٠١ - محمد برهان (١٩٤٤ -)



خريج معهد السينما ، صور العديد من الأفلام التسجيلية ويعمل بالمركز القومى للسينما وصور أول أفلامه الروائية عام ١٩٨٦ باسم (امرأة تحت الطلب) إخراج محمد أباظة وصور فيلما واحدا .

- ١٩٨٦ (امرأة تحت الطلب) إخراج محمد أباظة.

١٠٢ - محمد بيومى (١٨٩٣ - ١٩٦٣)



أنظر ص (٤٧) من الكتاب .

- ١٩٢٤ (فى بلاد توت عنخ آمون) إخراج فيكتور روسيتو.
(الباشكاتب) من إخراجه.
- ١٩٣١ (مصطفى أو الساحر الصغير) إخراج محمد خليل راشد بالاشتراك مع الفيزى أورفانيللى ومحمد خليل راشد فى تصوير الخدع.
- ١٩٣٣ (الخطيب رقم ١٣) من إخراجه.
وقام بتصوير عدة أفلام وثائقية .

١٠٣ - محمد خليل (١٩٣٩ -)



خريج معهد السينما – صور العديد من الأفلام التسجيلية ويعمل بالمركز القومى للسينما وصور أول أفلامه الروائية عام ١٩٨٥ باسم (إلى من يهمه الأمر) إخراج عبد الهادى طه ، وصور ٢٧ فيلما .

- ١٩٨٥ (إلى من يهمه الأمر) إخراج عبد الهادى طه ، اشترك فى التصوير كمال كريم.
- ١٩٨٧ (إبتسامة فى عيون حزينة) إخراج ناصر حسين.
  (رجل فى عيون امرأة) إخراج جمال عمار.
  (عطشانة) إخراج السعيد مصطفى.
  (العميلة ٤٢) إخراج عادل الأعصر.
  (لقاء فى شهر العسل) إخراج ناجى أنجلو.
  (الهاربات) إخراج ناجى أنجلو.
- ١٩٨٨ (البوليس الدولى) إخراج عبد العليم زكى .
  (قاهر الفرسان) إخراج ناصر حسين .
  (مخالب امرأة) إخراج عادل الأعصر .
  (الجوازة دى مش لازم تتم) إخراج جمال عمار .
- ١٩٨٩ (فتوات السلخانة) إخراج ناصر حسين.
- ١٩٩٠ (أقتل مراتى ولك تحياتى) إخراج حسن إبراهيم .
  (إلا أمى) إخراج عبد العليم زكى .
  (بلاغ للرأى العام) إخراج أحمد السبعاوى .
  (اللعبة الأخيرة) إخراج يوسف شرف الدين .
  (الواد سيد النصاب) إخراج ناصر حسين.
- ١٩٩١ (جواز عرفى) إخراج سمير حافظ..

- ١٩٩٢ (إثنين ضد القانون) إخراج عادل صادق .
  (شياطين الشرطة) إخراج سمير حافظ .
  (فضيحة والمرسيدس) إخراج سعيد محمد مرزوق .
  (هارب من الجحيم) إخراج أحمد السبعاوى .
  (مذبحة الشرفاء) إخراج ناصر حسين .
- ١٩٩٣ (صعيدى فى الجيش) إخراج ناصر حسين .
  (مطاردة فى الممنوع) إخراج مدحت بكير .
- ١٩٩٤ (أحلامنا الحلوة) إخراج سمير حافظ .
- ١٩٩٥ (طريق الشر) إخراج محمد مرزوق .

١٠٤ - محمد شاكر

مصور سورى عمل فى فيلم مصرى عام ١٩٦٩ باسم (الرجل المناسب) إخراج حلمى رفلة واشترك معه فى التصوير المصور الروسى كذلك محمد الرواس.

- ١٩٦٩ (الرجل المناسب) إخراج حلمى رفلة . واشترك معه فى التصوير محمد الرواس.

١٠٥ - محمد طاهر (١٩٢٨ -)



بدأ مصوراً فوتوغرافياً للأفلام الروائية فى شركة مصر للتصوير الفوتوغرافى التى كانت تعمل فى تصوير صور الدعاية ، ثم عمل مساعداً مع أمير التصوير عبد الحليم نصر ومصوراً ، وصور أول أفلامه عام ١٩٨٣ باسم (مرزوقة) إخراج سعد عرفة وصور ٣٨ فيلماً.

– ١٩٨٣ (عرزوقة) إخراج سعد عرفة .

(وحوش الميناء) إخراج نيازى مصطفى .

– ١٩٨٤ (الشيطان يغنى) إخراج يس إسماعيل يس .

(المشاغبون فى الجيش) إخراج نيازى مصطفى .

– ١٩٨٥ (الأوغاد) إخراج أحمد النحاس .

(إنحراف) إخراج تيسير عبود .

(بصمات فوق الماء) إخراج يس إسماعيل يس

(سيد قشطة) إخراج إبراهيم عفيفى .

(المنتقمون) إخراج يس إسماعيل يس .

– ١٩٨٦ (المغفلة) إخراج شريف حمودة .

(رغبة وحقد وانتقام) إخراج سيد سيف .

– ١٩٨٧ (لعبة الكبار) خراج سعد عرفة .

(المنحوس) خراج صلاح حبيب .

– ١٩٨٨ (أنا والعذراء والجدى) إخراج محمد سلمان .

(الأوهام) إخراج أحمد النحاس .

(حكاية لص مليون دولار) إخراج سعد عرفة .

(السجينتان) إخراج أحمد النحاس .

(تراعم) إخراج مدحت السباعى .

– ١٩٨٩ (باب شرق) إخراج يوسف أبو سيف اشترك معه فى التصوير على خير الله .

(العجوز والبلطجى) إخراج إبراهيم عفيفى .

– ١٩٩٠ (السقوط) إخراج عادل الأعصر .

(شوادر) إخراج إبراهيم عفيفى .

(عودة الهارب) إخراج يوسف أبو سيف .

– ١٩٩١ (بطل من الصعيد) إخراج شريف حمودة .

(قانون إيكا) إخراج أشرف فهمى.

(قبضة الهلالى) إخراج إبراهيم عفيفى .

(اللعب الشياطين) إخراج أحمد فؤاد.

(المتاعب ستة) إخراج محمد نبيه .

– ١٩٩٢ (المنات) إخراج مدحت السباعى .

(حارة الجوهرى) إخراج مدحت السباعى .

(همس الجوارى) إخراج نادية حمزة .

– ١٩٩٣ (بوابة إبليس) إخراج عادل الأعصر .

(طعمية بالشطة) إخراج عبد اللطيف زكى .

(إنذار بالطاعة) إخراج عاطف الطيب . اشترك فى التصوير هشام سرى .

– ١٩٩٤ (الخطر) إخراج عبد اللطيف زكى.

(ليلة القتل) إخراج أشرف فهمى.

(الراية حمرا) إخراج أشرف فهمى .

– ١٩٩٦ (الغاضبون) إخراج طارق النهرى .

١٠٦ - محمد عبد العظيم : (١٩٠٠ - ١٩٦٥)



مصور مصرى . لا نعرف بداياته بالتحديد وإن كان قد قام بأعمال تصوير فيلم (زينب) الصامت لمحمد كريم كما نعلم من مذكرات محمد كريم . هذا بالاضافة إلى قيامه بالتحميض والطبع وقد كان يعمل موظفاً فى شركة مصر للتمثيل والسينما وأرسله طلعت حرب إلى البعثة الشهيرة إلى ألمانيا عام ١٩٣٣ لتعلم التصوير علمياً وأصبح مسئولاً عن قسم التصوير فى استوديو مصر بعد رحيل جاستون مادرى. واختير نقيباً لأول نقابة للسينمائيين عام ١٩٤٤. ويعتبر الأب الروحى للمصورين العاملين تحت قيادته فى أستوديو مصر وصور ٩٢ فيلماً روائياً حتى رحيله .

- ١٩٣٠ (زينب) الصامت إخراج محمد كريم بالاشتراك مع الفرنسي جاستون مادري .
- ١٩٣٣ (عندما تحب المرأة) إخراج أحمد جلال واشترك في التصوير حسن مراد .
- ١٩٣٧ (الحل الأخير) إخراج عبد الفتاح حسن .

(سلامة في خير) إخراج نيازي مصطفى .

(ليلى بنت الصحراء) إخراج ماريو فولبي واشترك معه في التصوير حسن مراد وبرتا فيرا .

- ١٩٣٨ (شئ من لا شئ) إخراج أحمد بدرخان .
- ١٩٣٩ (الدكتور) إخراج نيازي مصطفى .
- ١٩٤٠ (حياة الظلام) إخراج أحمد بدرخان .

(دنانير) إخراج أحمد بدرخان .

(يوم سعيد) إخراج محمد كريم واشترك معه في التصوير برتا فيرا / جورج بنوا .

- ١٩٤١ (سي عمر) إخراج نيازي مصطفى واشترك معه في التصوير أحمد خورشيد ومصطفى حسن (جزء من الفيلم تم تلوينه في فرنسا بطريقة دوف كالور) .

(مصنع الزوجات) إخراج نيازي مصطفى .

- ١٩٤٢ (أخيراً تزوجت) إخراج جمال مدكور .

(عايدة) إخراج أحمد بدرخان .

(ممنوع الحب) إخراج محمد كريم .

- ١٩٤٣ (حب من السماء) إخراج عبد الفتاح حسن .

(رابحة) إخراج نيازي مصطفى .

(قضية اليوم) إخراج كمال سليم .

(برلنتي) إخراج يوسف وهبي .

(رصاصة في القلب) إخراج محمد كريم .

(شهداء الغرام) إخراج كمال سليم .

(ليلى البدوية) إخراج بهيجة حافظ بالاشتراك في التصوير حسن مراد .

- ١٩٤٥ (الجيل الجديد) إخراج أحمد بدرخان .

(ليلة الجمعة) إخراج كمال سليم .

(ليلة الحظ) إخراج عبد الفتاح حسن .

(ليلة بنت الفقراء) إخراج أنور وجدي .

(مدينة الغجر) إخراج محمد عبد الجواد .

(تاكسي حنطور) إخراج أحمد بدرخان .

- ١٩٤٦ (أرض النيل) إخراج عبد الفتاح حسن اشترك في التصوير مصطفى حسن وفيري فاركاش .

(أصحاب السعادة) إخراج محمد كريم اشترك في التصوير مصطفى حسن .

(دنيا) إخراج محمد كريم .

(الدنيا بخير) إخراج محمد عبد الجواد .

(شهرزاد) إخراج فؤاد الجزايرلي .

(الطائشة) إخراج إبراهيم عمارة .

(غرام الشيوخ) إخراج محمد عبد الجواد .

(النفخة الكدابة) إخراج أحمد بدرخان .

(أزهار وأشواك) إخراج محمد عبد الجواد .

- ١٩٤٧ (الجولة الأخيرة) إخراج عبد الفتاح حسن .

(عدو المجتمع) إخراج إبراهيم عمارة مع مصطفى حسن .

(عودة الغائب) إخراج أحمد جلال .

(غني حرب) إخراج نيازي مصطفى .

(كانت ملاكا) إخراج عباس كامل .

(معروف الاسكافي) إخراج فؤاد الجزايرلي .

- ١٩٤٨ (حب وجنون) إخراج حلمي رفلة .
- ١٩٤٩ (البيت الكبير) إخراج أحمد كامل مرسي .

(السجينة رقم ١٧) إخراج عمر جميعي .

(سر الأميرة) إخراج نيازي مصطفى .

(المرأة الشيطان) إخراج عبد الفتاح حسن .

(هدى) إخراج حلمي رفلة .

- ١٩٥٠ (إلهام) إخراج بهاء الدين شرف .

(الزوجة السابعة) إخراج إبراهيم عمارة .

(محبوب العائلة) إخراج عبد الفتاح حسن .

(المظلومة) إخراج محمد عبد الجواد واشترك في التصوير وحيد فريد .

(معركة الحياة) إخراج حسين صدقي .

– ١٩٥١ (البنات شربات) إخراج حلمي رفلة .

(المعلم بحبح) إخراج حسن رمزي .

– ١٩٥٢ (الإيمان) إخراج أحمد بدرخان .

(جنة ونار) إخراج حسين فوزي .

(مصطفى كامل) إخراج أحمد بدرخان .

– ١٩٥٣ (بين قلبين) إخراج محمد عبد الجواد .

– ١٩٥٤ (حلاق بغداد) إخراج حسين فوزي .

(الستات ما يعرفوش يكدبوا) إخراج محمد عبد الجواد .

(نور عيوني) إخراج حسين فوزي .

(كدبة إبريل) إخراج محمد عبد الجواد .

– ١٩٥٥ (بحر الغرام) إخراج حسين فوزي

(دموع في الليل) إخراج إبراهيم عمارة .

(عاشق الروح) إخراج حلمي رفلة .

(السعد وعد) أو

(ماحدش واخد منها حاجة) إخراج محمد عبد الجواد (الفيلم له إسمان)

– ١٩٥٦ (إسماعيل يس في البوليس) إخراج فطين عبد الوهاب .

(العروسة الصغيرة) إخراج أحمد بدرخان .

(قتلت زوجي) إخراج كمال عطية .

– ١٩٥٧ (سجين أبو زعبل) إخراج نيازي مصطفى .

– ١٩٥٨ (إسماعيل يس طرزان) إخراج نيازي مصطفى .

(ترحة) إخراج حسن الصيفي .

(ساحر النساء) إخراج فطين عبد الوهاب .

– ١٩٥٩ (بفكر في اللي ناسيني) حسام الدين مصطفى .

(جريمة حب) إخراج عاطف سالم .

(عريس مراتي) عباس كامل .

(عفريت سمارة) إخراج حسن رضا .

(ليلى بنت الشاطئ) إخراج حسين فوزي .

(مفتش المباحث) إخراج حسين فوزي .

(نساء محرمات) إخراج محمود ذو الفقار

– ١٩٦٠ (سكر هانم) إخراج السيد بدير .

(عمالقة البحار) إخراج السيد بدير واشترك في التصوير محمود نصر وعلي حسن .

(نساء وذئاب) إخراج حسام الدين مصطفى .

(وداعاً يا حب) إخراج حسام الدين مصطفى .

(وطني وحبي) إخراج حسين صدقي .

– ١٩٦١ (أنا العدالة) إخراج حسين صدقي .

– ١٩٦٢ (غصن الزيتون) إخراج السيد بدير .

– ١٩٦٣ (عائلة زيزي) إخراج فطين عبد الوهاب .

– ١٩٦٥ (الرجل المجهول) إخراج محمد عبد الجواد .

١٠٧ – محمد عز العرب (١٩١٧ – ١٩٧٤)



من خادمية استوديو مصر . عمل مع حسن مراد في الجريدة ومساعداً في الأستوديو وسافر في بعثة للدراسة التليفزيون وصور أول أفلامه عام ١٩٥١ باسم (الصبر جميل) إخراج نيازي مصطفى وصور ٦ أفلام .

– ١٩٥١ (الصبر جميل) إخراج نيازي مصطفى .

(وداعي يا غرامي) إخراج عمر الجميعي .

- ١٩٥٢ (ظهور الإسلام) إخراج ابراهيم عز الدين واشترك في التصوير والتر هولكمب .
(شمشون ودليلة) إخراج سيف الدين شوكت .
- ١٩٥٣ (حكم قراقوش) إخراج فطين عبد الوهاب .
- ١٩٥٩ (كل دقة قلبي) إخراج أحمد ضياء الدين .

١٠٨ - محمد عسر (١٩٥٠ -)



خريج معهد السينما ويعمل أستاذاً به وحصل على الدكتوراه منه . صور أول أفلامه عام ١٩٨٦ باسم (الحلم القاتل) إخراج عادل الأعصر ، وصور ٢١ فيلماً سينمائياً .

- ١٩٨٦ (الحلم القاتل) إخراج عادل الأعصر .
- ١٩٨٧ (شاهد إثبات) إخراج علاء محجوب .
- ١٩٨٩ (اللعب بالنار) إخراج محمد سعيد مرزوق .
- ١٩٩٠ (إمرأة ضلت الطريق) إخراج نبوى عجلان .
(جحيم ٢) إخراج محمد أبو سيف .
(سلم على سوسو) إخراج ناصر حسين .
(مولد وصاحبه غايب) إخراج ناصر حسن .
- ١٩٩٢ (إستقالة جابر) إخراج أحمد صقر .
(الراقصة والحانوتي) إخراج مجدى حافظ .
(الفلاحين أهم) إخراج ناصر حسن .
(اللقاء الدامي) إخراج إسماعيل جمال .
(المتهمة) إخراج بركات .
(نصيب الأسد) إخراج صلاح سرى .

- ١٩٩٣ (الشرسة) إخراج أحمد صقر .
(مستر دولار) إخراج أحمد عبد السلام .
- ١٩٩٤ (الجينز) إخراج شريف شعبان .
(لصوص ٥ نجوم) إخراج أشرف فهمى واشترك في التصوير عبد اللطيف فهمى .
- ١٩٩٥ (بلطجية بنت بحرى) إخراج عبد اللطيف .
(طاظا وريكا وكاظم بك) إخراج شريف شعبان .
- ١٩٩٦ (الحب في ظروف صعبة) إخراج سيمون صالح .
(رجل مهم جدا) إخراج عصام الشماع مع محسن أحمد وكمال عبد العزيز .

١٠٩ - محمد عمارة (١٩٤٢ -)



خريج المعهد العالى للسينما الدفعة الأولى وصور أول أفلامه الروائية عام ١٩٦٧ باسم (بيت الطالبات) إخراج أحمد ضياء الدين ، وهو أول خريج من معهد السينما ، يعمل كمدير للتصوير وأنتج عدة أفلام ومسلسلات ، وصور ٤١ فيلما وهو ابن المخرج الممثل الكبير إبراهيم عمارة .

- ١٩٦٧ (بيت الطالبات) إخراج أحمد ضياء الدين .
- ١٩٦٨ (ابن الحتة) إخراج حسن الصيفي .
(المليونير المزيف) إخراج حسن الصيفي .
(أشجع رجل في العالم) إخراج حسن الصيفي .
- ١٩٦٩ (الرعب) إخراج محمود فريد .
(زوجة بلا رجل) إخراج عبد الرحمن شريف .
(من أجل حفنة أولاد) إخراج ابراهيم عمارة .

(صراع المحترفين) إخراج حسن الصيفي .

(نشال رغم أنفه) إخراج حسن الصيفي .

- ١٩٧٠ (صراع مع الموت) إخراج إبراهيم عمارة .

(المجانين الثلاثة) إخراج حسن الصيفي .

(الغشاش) إخراج عبد الرحمن شريف .

(مغامرة شباب) إخراج عيسى كرامة .

- ١٩٧١ (برئ فى المشنقة) إخراج منير التونى ، اشترك فى التصوير محمود فهمى

(رجال فى المصيدة) إخراج محمود فريد .

(الغفران) إخراج عبد الرحمن الشريف .

(مدرستى الحسناء) إخراج إبراهيم عمارة .

- ١٩٧٢ (طريق الانتقام) إخراج أمين الحكيم .

(ساعة الصفر) إخراج حسين حلمى المهندس .

- ١٩٧٣ (أشرف خاطئة) إخراج عبد الرحمن الشريف

(الأصيل) إخراج عبد الرحمن الشريف .

(الحب والصمت) إخراج عبد الرحمن الشريف .

(الرغبة والضياع) إخراج أحمد ضياء الدين .

(المخادعون) إخراج محمود فريد .

- ١٩٧٤ (لعبة إمرأة) إخراج نيازى مصطفى .

(ليالى لن تعود) إخراج تيسير عبود .

- ١٩٧٥ (ألو أنا القطة) إخراج فوزى مهدى .

(يا رب توبة) إخراج على رضا .

- ١٩٧٦ (الفاتنة والصعلوك) إخراج حسين إسماعيل .

- ١٩٧٧ (أين المفر) إخراج حسين عمارة .

(الزوج المحترم) إخراج حسن الصيفى .

- ١٩٧٨ (أحلى أيام العمر) إخراج حسن الصيفى .

(أولاد الحلال) إخراج حسن الصيفى .

(واحدة بعد واحدة ونص) إخراج حسين عمارة .

- ١٩٧٩ (قصة الحى الغربى) إخراج عادل صادق .

- ١٩٨٣ (ياما أنت كريم يا رب) إخراج حسين عمارة .

- ١٩٨٤ (السطوح) إخراج حسين عمارة .

- ١٩٨٥ (وتضحك الأقدار) إخراج حسين عمارة .

- ١٩٨٦ (كلمة السر) إخراج حسين عمارة .

(الأرملة العذراء) إخراج حسين عمارة .

١١٠ - محمد يوسف (١٩٤٩ -   )



خريج معهد السينما ، هو الأخ الأصغر للممثل المخرج حسن يوسف صور أول أفلامه للسينما عام ١٩٨٥ باسم (هنا القاهرة) إخراج عمر عبد العزيز . وصور ١٠ أفلام ويعمل بالمركز القومى للسينما .

- ١٩٨٥ (هنا القاهرة) إخراج عمر عبد العزيز .

- ١٩٨٦ (التفاحة والجمجمة) إخراج محمد أبو سيف .

(فيش وتشبيه) إخراج عادل يوسف .

- ١٩٨٧ (رجل فى فخ النساء) إخراج أحمد صقر .

(عصفور له أنياب) إخراج حسن يوسف .

- ١٩٨٩ (خيانة) إخراج شريف حمودة .

- ١٩٩٠ (صاحبك من بختك) إخراج إسماعيل حسن .

- ١٩٩١ (تحت الربع) إخراج شريف حمودة .

(مجانين على الطريق) إخراج شريف حمودة .

- ١٩٩٦ (السلاحف) إخراج سعيد محمد مرزوق .

١١١ - محمود خليل راشد (١٨٩٤ - ١٩٨٠)

مدرس لمادة الكيمياء والطبيعة بالمدارس المصرية، تخرج من مدرسة المعلمين العليا عام ١٩١٧ وانخرط في سلك التعليم وبجانب ذلك له عدة أنشطة ثقافية وعلمية حيث ألف العديد من الكتب عن العلوم الحديثة التي كانت تشغل الحياة العامة المصرية وقتها ، وأقام إذاعة محلية بحلوان وأنشئ عام ١٩٢٤ (معهد العلوم والمخترعات الحديثة) بالمراسلة وبه أكثر من ١٥ مادة تدرس ومنها تعلم فنون السينما ، صور الحيل السينمائية بالكامل لفيلم (مصطفى أو الساحر الصغير) عام ١٩٣٢ وهو من تأليفه وإنتاجه وإخراجه ، واشترك في تصوير الفيلم الرائدان الفيزى أورفانيللي ومحمد بيومي، ولم يظهر له أى نشاط سينمائي آخر .

- ١٩٣٢ (مصطفى أو الساحر الصغير) إخراج محمد خليل راشد اشترك كذلك في تصويره معه الفيزى أورفانيللي ومحمد بيومي .

١١٢ - محمود صابر (١٩ -)



بدأ حياته مساعد للصوت ثم مساعد للتصوير ومصور ، وصور أول أفلامه الروائية عام ١٩٧٦ باسم (نبتدى منين الحكاية) إخراج محمد سلمان وصور ٦ أفلام .

- ١٩٧٦ (نبتدى منين الحكاية) إخراج محمد سليمان .
- ١٩٧٧ (الدموع في عيون ضاحكة) إخراج أحمد ضياء الدين .
  (السقامات) إخراج صلاح أبو سيف .
- ١٩٨٢ (البنت التي قالت لا) إخراج أحمد فؤاد اشترك في التصوير عصام فريد .
- ١٩٨٦ (أحضان الخوف) إخراج عبد المنعم شكرى .
- ١٩٩٣ (اليتيم والحب) إخراج محمود فريد .

١١٣ - محمود فهمي (١٩ - ١٩)



هو الشقيق الأصغر لمدير التصوير عبد العزيز فهمي ، ولقد عمل في البداية في التصوير الفوتوغرافي مع شقيقهم الأكبر جمال فهمي ثم مساعداً لعبد العزيز فهمي ومصوراً ليستقل في أول أفلامه عام ١٩٦١ باسم (لماذا أعيش ؟) إخراج إبراهيم عمارة وصور ٢٠ فيلما .

- ١٩٦١ (لماذا أعيش ؟) إخراج إبراهيم عمارة .
  (الترجمان) إخراج حسن الصيفي .
- ١٩٦٢ (المصيدة) إخراج طلبة رضوان .
- ١٩٦٣ (سر الهاربة) إخراج حسام الدين مصطفى .
- ١٩٦٤ (هل أنا مجنونة) إخراج أحمد ضياء الدين .
- ١٩٦٥ (الباحثة عن الحب) إخراج أحمد ضياء الدين .
- ١٩٦٦ (ثلاثة لصوص) إخراج فطين عبد الوهاب / حسن الإمام / كمال الشيخ اشترك في التصوير مصطفى حسن .
  (مراتي مدير عام) إخراج نيازي مصطفى .
- ١٩٦٨ (جزيرة العشاق) إخراج حسن رضا .
- ١٩٧١ (آدم والنساء) إخراج السيد بدير .
  (برئ في المشنقة) إخراج منير التوني ، اشترك في التصوير محمد عمارة.

(بنات في الجامعة) إخراج عاطف سالم .

– ١٩٧٤ (أرملة ليلة الزفاف) إخراج السيد بدير .

– ١٩٧٥ (صائد النساء) إخراج عبد المنعم شكري .

– ١٩٧٦ (العاشقات) إخراج محمود فريد .

– ١٩٧٧ (همسات الليل) إخراج حسين حلمي المهندس .

– ١٩٧٩ (لن تشرق الشمس) إخراج حسين حلمي المهندس .

– ١٩٨٢ (دماء على الثوب الوردي) إخراج حسن الإمام .

(السلخانة) إخراج أحمد السبعاوي .

– ١٩٨٣ (سجن بلا قضبان) إخراج أحمد السبعاوي .

١١٤ – محمود عبد السميع (١٩٣٩ –)



خريج كلية الفنون التطبيقية ، بدأ العمل مبدعاً في الأفلام التسجيلية ، وانتقل بعد ذلك إلى الأفلام الروائية فصور أول أفلامه عام ١٩٨٢ باسم (العوامة ٧٠) إخراج خيري بشارة وصور ١٩ فيلماً و يعمل بالمركز القومي للسينما .

– ١٩٨٢ (العوامة ٧٠) إخراج خيري بشارة .

– ١٩٨٣ (الاحتياط واجب) إخراج أحمد فؤاد .

– ١٩٨٤ (آخر الرجال المحترمين) إخراج سمير سيف .

(الزمار) إخراج عاطف الطيب . لم يعرض سينمائياً .

– ١٩٨٥ (الصعاليك) إخراج داود عبد السيد .

– ١٩٨٦ (امرأة متمردة) إخراج يوسف أبو سيف .

(الثعابين) إخراج نادر جلال .

(الجوع) إخراج علي بدرخان .

(رجل لهذا الزمان) إخراج نادر جلال .

(للحب قصة أخيرة) إخراج رأفت الميهي .

– ١٩٨٧ (العويلة) إخراج محمد شبل .

(الطعنة) إخراج عبد الهادي طه .

(العصابة) إخراج هشام أبو النصر اشترك في التصوير رمسيس مرزوق .

– ١٩٩٠ (الإمبراطور) إخراج طارق العريان اشترك في التصوير سعيد شيمي .

(اللص) إخراج سعد عرفة .

– ١٩٩٢ (وتمت أقواله) إخراج مجدي محرم .

– ١٩٩٣ (لولاكي) إخراج حسن الصيفي .

– ١٩٩٤ (ليه يا دنيا) إخراج هاني لاشين .

– ١٩٩٦ (علاقات مشبوهة) إخراج عادل الأعصر .

١١٥ – محمود نصر (١٩١٩ –)



من مدرسة الإسكندرية ، بدأ العمل عند المصور أورفانيللي في سن مبكرة مع أخيه مدير التصوير البارع عبد الحليم نصر ثم تدرج حتى صور أول أفلامه مع أخيه عبد الحليم نصر ١٩٤٦ من إخراج أحمد بدرخان باسم (مجد ودموع) وأول أفلامه مستقلاً (الموسيقار) عام ١٩٤٦ من إخراج السيد زيادة ، وصور ١٢٤ فيلماً .

– ١٩٤٦ (الموسيقار) إخراج السيد زيادة .

– ١٩٤٧ (العقل في أجازة) إخراج حلمي رفلة .

(حمامة السلام) إخراج حلمي رفلة .

(البدوية الحسناء) إخراج إبراهيم لاما واشترك في التصوير رشاد سلامة .

– ١٩٤٨ (عدل السماء) إخراج أحمد كامل مرسي .

– ١٩٤٩ (العيش والملح) إخراج حسين فوزي .

(لحاليبو) إخراج حسين فوزي .

(أجازة في جهنم) إخراج عز الدين ذو الفقار .

(منديل الحلو) إخراج عباس كامل .
- ١٩٥٠ (البطل) إخراج حلمى رفلة .
(أفراح) إخراج نيازى مصطفى .
(المليونير) إخراج حلمى رفلة .
(عيشى بزوف) إخراج عباس كامل .
- ١٩٥١ (خبر أبيض) إخراج عباس كامل .
(فيروز هانم) إخراج عباس كامل .
(حبيبتى سوسو) إخراج نيازى مصطفى .
(الشرف غالى) إخراج أحمد بدرخان .
(شباك حبيبى) إخراج عباس كامل .
(يسقط الإستعمار) إخراج حسين صدقى .
- ١٩٥٢ (صورة الزفاف) إخراج حسن عامر .
(ليلة القدر) إخراج حسين صدقى .
(سيدة القطار) إخراج يوسف شاهين .
(السماء لا تنام) إخراج إبراهيم عمارة .
(حبيبى قلبى) إخراج حلمى رفلة .
(يسقط الاستعمار) إخراج حسين صدقى .
- ١٩٥٣ (حظك هذا الأسبوع) إخراج حلمى رفلة .
(طريق السعادة) إخراج كامل حفناوى .
(لسانك حصانك) إخراج عباس كامل .
(ابن ذوات) إخراج حسن الصيفى .
(السيد البلدوى) إخراج بهاء الدين شرف .
(الحرمان) إخراج عاطف سالم .
(مليون جنيه) إخراج حسين فوزى .
- ١٩٥٤ (الحياة .. الحب) إخراج سيف الدين شوكت .
(شرف البنت) إخراج حلمى رفلة .
(خليك مع الله) إخراج حلمى رفلة .
(المحتال) إخراج حلمى رفلة .

(الشيخ حسن) إخراج حسين صدقى .
(إلحقونى بالمأذون) إخراج حلمى رفلة .
(أبو الذهب) إخراج حلمى رفلة .
(ليلة من عمرى) إخراج عاطف سالم .
(إنسان غلبان) إخراج حلمى رفلة .
- ١٩٥٥ (لحن الوفاء) إخراج إبراهيم عمارة .
(ليالى الحب) إخراج حلمى رفلة .
(شاطئ الذكريات) إخراج عز الدين ذو الفقار .
- ١٩٥٦ (سمارة) إخراج حسن الصيفى .
(النمرود) إخراج عاطف سالم .
(وداع فى الفجر) إخراج حسن الإمام .
(صوت من الماضى) إخراج عاطف سالم .
- ١٩٥٧ (أرض السلام) إخراج كمال الشيخ .
(علمونى الحب) إخراج عاطف سالم .
(تمر حنة) إخراج حسين فوزى .
(الوسادة الخالية) إخراج صلاح أبو سيف .
(ليلة رهيبة) إخراج السيد بدير .
(لا أنام) إخراج صلاح أبو سيف واشترك فى التصوير عبد الحليم نصر .
(الحب العظيم) إخراج حسن الإمام واشترك فى التصوير ألفيزى أورفانيللى .
- ١٩٥٨ (حتى نلتقى) إخراج بركات .
(غرية) إخراج عز الدين ذو الفقار .
(الطريق المسدود) إخراج صلاح أبو سيف .
(الزوجة العذراء) إخراج السيد بدير .
(هذا هو الحب) إخراج صلاح أبو سيف .
(كهرمانة) إخراج السيد بدير .
- ١٩٥٩ (أنا حرة) إخراج صلاح أبو سيف .
(حب إلى الأبد) إخراج يوسف شاهين .

(الحب الأخير) إخراج محمد كامل حسن .

(قبلني في الظلام) إخراج محمد عبد الجواد واشترك في التصوير عبد الحليم نصر .

– ١٩٦٠ (لحن السعادة) إخراج حلمي رفلة .

(نهاية الطريق) إخراج كمال عطية .

(عمالقة البحار) إخراج السيد بدير بالاشتراك مع محمد عبد العظيم وعلى حسن .

– ١٩٦١ (السبع بنات) إخراج عاطف سالم .

(طريق الأبطال) إخراج محمود إسماعيل .

(وحيدة) إخراج محمد كامل حسن .

(زيزيت) إخراج سيد عيسى .

– ١٩٦٢ (آخر فرصة) إخراج نيازى مصطفى .

– ١٩٦٣ (النظارة السوداء) إخراج حسام الدين مصطفى .

(صاحب الجلالة) إخراج فطين عبد الوهاب .

(الشيطان الصغير) إخراج كمال الشيخ .

– ١٩٦٤ (أمير الدهاء) إخراج بركات .

(المراهقان) إخراج سيف الدين شوكت .

– ١٩٦٥ (العقل والمال) إخراج عباس كامل .

(أغلى من حياتي) إخراج محمود ذو الفقار .

(الثلاثة يحبونها) إخراج محمود ذو الفقار .

– ١٩٦٦ (الزوج العازب) إخراج حسن الصيفي .

(رجل وامرأتان) إخراج مجدى حافظ .

– ١٩٦٧ (المخربون) إخراج كمال الشيخ .

(إجازة غرام) إخراج محمود ذو الفقار .

– ١٩٦٨ (مطاردة غرامية) إخراج مجدى حافظ .

(الرجل الذى فقد ظله) إخراج كمال الشيخ .

– ١٩٧٠ (عريس بنت الوزير) إخراج نيازى مصطفى .

(أنا وزوجتي والسكرتيرة) إخراج محمود ذو الفقار .

(امرأة زوجي) إخراج محمود ذو الفقار .

(الوادي الأصفر) إخراج ممدوح شكرى .

(السراب) إخراج أنور الشناوى .

– ١٩٧١ (ملكة الليل) إخراج حسن رمزى .

(خطيب ماما) إخراج فطين عبد الوهاب .

(موسيقى وجاسوسية وحب) إخراج نور الدمرداش .

(المتعة والعذاب) إخراج نيازى مصطفى .

– ١٩٧٢ (العاطفة والجسد) إخراج حسن رمزى .

(وكر الأشرار) إخراج حسن الصيفي .

(عماشة في الأدغال) إخراج محمد سالم .

– ١٩٧٣ (الشحات) إخراج حسام الدين مصطفى .

(عاشق الروح) إخراج أحمد ضياء الدين .

– ١٩٧٤ (الرداء الأبيض) إخراج حسن رمزى .

(الأحضان الدافئة) إخراج مجدى حافظ .

– ١٩٧٥ (أبدا لن أعود) إخراج حسن رمزى .

(امرأتان) إخراج حسن رمزى .

(البحث عن المتاعب) إخراج محمود فريد .

– ١٩٧٦ (لا وقت للدموع) إخراج نادر جلال .

(صابرين) إخراج حسام الدين مصطفى .

(شوق) إخراج أشرف فهمى .

(دموع في ليلة الدخلة) إخراج حسن الصيفي واشترك في التصوير وحيد فريد وكمال كريم .

– ١٩٧٧ (الشياطين) إخراج حسام الدين مصطفى .

(حافية على جسر من الذهب) إخراج عاطف سالم .

– ١٩٧٨ (وثالثهم الشيطان) إخراج كمال الشيخ .

(المجرم) صلاح أبو سيف .

– ١٩٧٩ (عاصفة من الدموع) إخراج عاطف سالم .

(رجل في سجن النساء) إخراج حسن الصيفي اشترك في التصوير على خير الله .

- ١٩٨٠ (الأخوة الغرباء) إخراج حسن الصيفي .
- ١٩٨٤ (أنا اللى استاهل) إخراج حسن الصيفي .
(حادى بادى) إخراج حسن الصيفي .
- ١٩٨٥ (مغاورى فى الكلية) إخراج حسن الصيفي .
- ١٩٨٦ (التوت والنبوت) إخراج نيازى مصطفى.
(امرأة فى السجن) إخراج حسن الصيفي .
- ١٩٨٧ (الرجل الصعيدى) إخراج فريد فتح الله اشترك فى التصوير محمد خليل.
- ١٩٩٠ (الشيطانة) إخراج أحمد النحاس .
- ١٩٩٤ (الحقيقة اسمها سالم) إخراج أحمد صقر .

١١٦ - محسن أحمد (١٩٥٥ -)



خريج معهد السينما - يعمل أستاذ بالمعهد صور عددا من الأفلام التسجيلية والأغاني والإعلانات وصور أول أفلامه عام ١٩٨٥ باسم (المطارد) إخراج سمير سيف وصور ٢١ فيلما .

- ١٩٨٥ (المطارد) إخراج سمير سيف .
- ١٩٨٦ (البداية) إخراج صلاح أبو سيف .
(ابن تحية عزوز) إخراج أحمد الخطيب .
(عصر الذئاب) إخراج سمير سيف .
- ١٩٨٧ (الملعوب) إخراج عثمان شكرى .
- ١٩٨٨ (زوجة رجل مهم) محمد خان .
(الكماشة) إخراج عبد اللطيف زكى .
- ١٩٩٠ (شباب على كف عفريت) إخراج محسن محيى الدين .
(العقرب) إخراج عادل عوض .
(كابوريا) إخراج خيرى بشارة .
(النصاب والكلب) إخراج عادل صادق .

- ١٩٩١ (سمع هس) إخراج شريف عرفة .
(الكيت كات) إخراج داود عبد السيد .
- ١٩٩٢ (الفأس فى الراس) إخراج وحيد مخيمر .
(ناجى العلى) إخراج عاطف الطيب .
- ١١٩٩٣ (الحب فى الثلاجة) إخراج سعيد حامد .
- ١٩٩٤ (سوق النساء) إخراج يوسف فرانسيس .
- ١٩٩٥ (أبو زيد زمانه) إخراج أحمد السبعاوى .
- ١٩٩٦ (استاكوزا) إخراج إيناس الدغيدى .
(النوم فى العسل) إخراج شريف عرفة .
(رجل مهم جدا) إخراج عصام الشماع مع محمد عمر وكمال عبد العزيز.

١١٧ - محسن نصر (١٩٣٥ -)



خريج المعهد العالى للسينما . وهو [illegible] الأصغر لأستاذ التصوير عبد الحليم نصر ومدير التصوير محمود نصر صور أول أفلامه باسم (٣ وجوه للحب) عام ١٩٦٩ إخراج ناجى رياض ومدحت بكير وممدوح شكرى واشترك معه فى التصوير ممدوح هلال وحسن عبد الفتاح وصور ٨٥ فيلما روائيا للسينما .

- ١٩٦٩ (٣ وجوه للحب) إخراج مدحت بكير/ ناجى رياض / ممدوح شكرى واشترك معه فى التصوير حسن عبد الفتاح وممدوح هلال .
- ١٩٧١ (واحد فى المليون) إخراج أشرف فهمى .
- ١٩٧٢ (صور ممنوعة) إخراج اشرف فهمى / محمد عبد العزيز / مدكور ثابت واشترك فى التصوير ممدوح هلال وحسن عبد الفتاح .
- ١٩٧٣ (دعوة للحياة) إخراج مدحت بكير .

- ١٩٧٥ (على من نطلق الرصاص) إخراج كمال الشيخ .
(الكرنك) إخراج على بدر خان .
- ١٩٧٦ (لقاء هناك) إخراج أحمد ضياء الدين .
- ١٩٧٨ (الأقمر) إخراج هشام أبو النصر .
(شقيقة ومتولى) إخراج على بدر خان بالاشتراك فى التصوير مع عبد الحليم نصر .
- ١٩٨٧ (إحنا بتوع الأتوبيس) إخراج حسين كمال .
(إسكندرية ليه) إخراج يوسف شاهين .
(يمهل ولا يهمل) إخراج حسن حافظ .
(رغبات ممنوعة) إخراج أشرف فهمى.
- ١٩٨٠ (× علامة معناها الخطر) إخراج سمير نوار .
(حبيبى دائما) إخراج سمير سيف .
- ١٩٨١ (اللصوص) إخراج تيسير عبود .
(علاقة خطرة) إخراج تيسير عبود .
(موعد على العشاء) إخراج محمد خان .
(أنتخبوا الدكتور سليمان عبد الحافظ) إخراج محمد عبد العزيز .
(أنياب) إخراج محمد شبل .
(أهل القمة) إخراج على بدر خان .
- ١٩٨٢ (حدوتة مصرية) إخراج يوسف شاهين .
(غريب فى بيتى) إخراج سمير سيف .
- ١٩٨٣ (برج الدابغ) إخراج أحمد السبعاوى .
(كيدهن عظيم) إخراج حسن الإمام .
(حب فى الزنزانة) إخراج محمد فاضل .
(ريا وسكينة) إخراج أحمد فؤاد .
(غريب ولد عجيب) إخراج كمال صلاح الدين .
(القضية رقم ١) إخراج مهدى الأنصارى .
- ١٩٨٤ (أحترس من الخط) إخراج سمير سيف .
(أرجوك اعطنى هذا الدواء) إخراج حسين كمال .

(البرنس) إخراج فاضل صالح .
- ١٩٨٥ (إنقاذ ما يمكن إنقاذه) إخراج سعيد مرزوق .
(حكاية فى كلمتين) إخراج حسن إبراهيم .
(سعد اليتيم) إخراج أشرف فهمى .
(صاحب الإدارة بواب العمارة) إخراج نادية سالم .
(الوداع يا بونابرت) إخراج يوسف شاهين .
- ١٩٨٦ (امرأة مطلقة) إخراج أشرف فهمى .
(الضائعة) إخراج عاطف سالم .
(قبلة فى الوداع) إخراج حسين الوكيل .
(اليوم السادس) إخراج يوسف شاهين .
- ١٩٨٧ (ضربة معلم) إخراج عاطف الطيب .
(عودة الصعيدى) إخراج إبراهيم عفيفى .
(لعدم كفاية الأدلة) إخراج أشرف فهمى .
(المرأة الحديدية) إخراج عبد اللطيف زكى .
- ١٩٨٨ (أحلام هند وكاميليا) إخراج محمد خان .
(بنت من دهب) إخراج محمد أسامة .
(الدرجة الثالثة) إخراج شريف عرفة .
(سمك لبن تمر هندى) إخراج رأفت الميهى .
- ١٩٨٩ (الأراجوز) إخراج هانى لاشين.
(صراع الأحفاد) إخراج عبد اللطيف زكى .
(المرشد) إخراج إبراهيم الموجى .
- ١٩٩٠ (امرأة واحدة لا تكفى) إخراج إيناس الدغيدى .
(البركان) إخراج بشير الديك .
(حنفى الأبهة) إخراج محمد عبد العزيز .
(سيداتى آنساتى) إخراج رأفت الميهى .
(الشيطانة التى أحبتنى) إخراج سمير سيف .
- ١٩٩١ (أبو كرتونة) إخراج محمد حسيب .
(الدكتورة منال ترقص) إخراج سعيد مرزوق .

(الشيطان يقدم حلا) إخراج محمد عبد العزيز .
(اللعب مع الكبار) إخراج شريف عرفة .
(الهروب) إخراج عاطف الطيب .
(يا مهلبية يا) إخراج شريف عرفة .
– ١٩٩٢ (الإرهاب والكباب) إخراج شريف عرفة .
(آى .. آى) إخراج سعيد مرزوق .
(الحجر الداير) إخراج محمد راضى .
(دسوقى افندى فى المصيف) إخراج عمر عبد العزيز .
(دموع صاحبة الجلالة) إخراج عاطف سالم .
(دنيا عبد الجبار) إخراج عبد اللطيف زكى .
(ديك البرابر) إخراج حسين كمال .
– ١٩٩٣ (الغرقانة) إخراج محمد خان .
(كريستال) إخراج عادل عوض .
(المنسى) إخراج شريف عرفة .
– ١٩٩٤ (كشف المستور) إخراج عاطف الطيب .
(ديسكو .. ديسكو) إخراج إيناس الدغيدى .
(رغبات) إخراج كريم ضياء الدين .
– ١٩٩٥ (قليل من الحب كثير من العنف) إخراج رأفت الميهى .
(الرجل الثالث) إخراج على بدرخان .
(هدى ومعالى الوزير) إخراج سعيد مرزوق .
(طيور الظلام) إخراج شريف عرفة .
(عتبة الستات) إخراج على عبد الخالق .
(وداعا للعزوبية) إخراج إسماعيل جمال .
(الجراج) إخراج علاء كريم .
– ١٩٩٦ (يا دنيا يا غرامى) إخراج مجدى أحمد على .
(نزوة) إخراج على بدرخان .



١١٨ – مراد فوزى (١٩٣٢ – ١٩٩٤)

ابن المخرج حسين فوزى ولقد عمل متدرجا مساعدا ثم مصورا والتحق للعمل فى التليفزيون عند افتتاحه عام ١٩٦٠ وصور به عدة أعمال وصور أول أفلامه الروائية للسينما عام ١٩٦٩ باسم (للمتزوجين فقط) إخراج إسماعيل القاضى وصور ٣ أفلام .

– ١٩٦٩ (للمتزوجين فقط) إخراج إسماعيل القاضى .
– ١٩٨٨ (الجدعان الثلاثة) إخراج رشاد عبد الغنى .
– ١٩٩٢ (ابن الجبل) إخراج محمد مرزوق .



١١٩ – مسعود عيسى (١٩٢١ –)

من أستوديو لاما وتدرج حتى صور أول أفلامه (أدينى عقلك) عام ١٩٥٢ من إخراج أحمد كامل مرسى وهاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية فى أواخر الستينات وصور ٣٦ فيلما.

– ١٩٥٢ (أدينى عقلك) إخراج أحمد كامل مرسى
(حياتى أنت) إخراج يوسف معلوف.
(المهرج الكبير) إخراج يوسف شاهين اشترك فى التصوير حسن داهش .
(الهوا مالوش دوا) إخراج يوسف معلوف وبركات .
(ظلمت روحى) إخراج ابراهيم عمارة .
– ١٩٥٣ (أنا ذنبى إيه) إخراج إبراهيم عمارة.
(الحموات الفاتنات) إخراج حلمى رفلة .
(عفريت عم عبده) إخراج حسين فوزى .
(المرأة كل شىء) إخراج حلمى رفلة .

- ١٩٥٤ (عزيزة) إخراج حسين فوزى .
(عفريتة إسماعيل يس) حسن الصيفى .
(لمين هواك) إخراج حلمى رفلة .
(المال والبنون) إخراج إبراهيم عمارة .
(مغامرات إسماعيل يس) إخراج يوسف معلوف .
(يا ظالمنى) إخراج إبراهيم عمارة .
- ١٩٥٥ (أهل الهوى) السيد زيادة .
(ثورة المدينة) إخراج حلمى رفلة .
(عرايس فى المزاد) إخراج حسن الصيفى .
(نحن بشر) إخراج إبراهيم عمارة .
(ملاك وشيطان) إخراج كمال الشيخ .
- ١٩٦١ (بلا عودة) إخراج ريمون نصور .
- ١٩٦٢ (أنا الهارب) إخراج نيازى مصطفى .
(الحاقد) إخراج ريمون نصور .
(قاضى الغرام) إخراج حسن الصيفى .
(كلهم أولادى) إخراج أحمد ضياء الدين .
(موعد فى البرج) إخراج عز الدين ذو الفقار .
- ١٩٦٣ (أم العروسة) إخراج عاطف سالم .
(شقاوة بنات) إخراج حسام الدين مصطفى .
- ١٩٦٤ (ثمن الحرية) إخراج نور الدمرداش .
(مطلوب زوجة فورا) إخراج محمود فريد .
(ثورة البنات) إخراج كمال عطية اشترك فى التصوير كليليو .
(حب ومرح وشباب) إخراج مجدى حافظ اشترك فى التصوير مصطفى حسن .
(العزاب الثلاثة) إخراج محمود فريد .
- ١٩٦٥ (حب للجميع) إخراج عبد الرحمن شريف .

(طريق الفردوس) إخراج قطين عبد الوهاب .
- ١٩٧٤ (رحلة العجائب) إخراج حسن الصيفى صور الجزء الذى تم فى الولايات المتحدة والفيلم تصوير كمال كريم .

١٢٠ - مصطفى إمام (١٩٣٢ -)



شدته الهواية للتصوير للعمل مع مدير التصوير الرائد الفيزى أورفانيللى فى استوديو جلال وأستوديو شبرا القريب من منزله ، بداية من عام ١٩٥٢ اكتسب خبرته الكبيرة من الرائد الفيزى أورفانيللى ثم عمل كمساعدا ومصورا مع عدد من أكبر مديرى التصوير فى السينما المصرية وصور أول أفلامه عام ١٩٧١ باسم (ثرثرة فوق النيل) إخراج حسين كمال ، وصور ٢٨ فيلما حتى عام ١٩٨٥ ، حيث أعتزل التصوير .

- ١٩٧١ (ثرثرة فوق النيل) إخراج حسين كمال .
- ١٩٧٢ (الراعية الحسناء) إخراج عاطف سالم .. (إنتاج سورى) .
(بنت بديعة) إخراج حسن الإمام .
- ١٩٧٣ (السلم الخلفى) إخراج عاطف سالم .
(ليل وقضبان) إخراج أشرف فهمى .
- ١٩٧٤ (امرأة عاشقة) إخراج أشرف فهمى .
(العصفور) إخراج يوسف شاهين .
(فى الصيف لازم نحب) إخراج محمد عبد العزيز .
- ١٩٧٥ (أريد حلا) إخراج هنرى بركات .
(المطلقات) إخراج إسماعيل القاضى .
- ١٩٧٦ (أمواج بلا شاطئ) إخراج أشرف فهمى .

(دائرة الانتقام) إخراج سمير سيف .

(العش الهادى) إخراج عاطف سالم .

(المذنبون) إخراج سعيد مرزوق .

– ١٩٧٧ (قطة على نار) إخراج سمير سيف .

(شيلنى واشيلك) إخراج على بدرخان .

– ١٩٧٨ (الرغبة والثمن) إخراج يوسف شعبان محمد .

(وضاع العمر يا ولدى) إخراج عاطف سالم .

– ١٩٧٩ (أقوى من الأيام) إخراج نادر جلال .

(انقذوا هذه العائلة) إخراج حسن ابراهيم .

(حياتى عذاب) إخراج على رضا .

– ١٩٨١ (القادسية) إخراج صلاح ابو سيف ويعتبر فيلم عراقى واشترك معه فى التصوير عبد اللطيف صالح من العراق .

(عيون لا تنام) إخراج رأفت الميهى .

(لحظة ضعف) إخراج سيد طنطاوى اشترك فى التصوير على خير الله .

١٩٨٢ (المحاكمة) إخراج نادر جلال .

– ١٩٨٣ (المدمن) إخراج يوسف فرانسيس .

– ١٩٨٤ (اللعنة) إخراج حسين الوكيل .

– ١٩٨٥ (الغول صديقى) إخراج حسين الوكيل .

١٢١ – مصطفى حسن (١٩٠٨ – ١٩٦٨)



مصور مصرى من مدرسة استوديو مصر تتلمذ على يد الرعيل الأول من المصورين مثل حسن مراد ومحمد عبد العظيم وصور عام ١٩٣٦ : اول فيلم تسجيلى من مناسك الحاج وأول أفلامه الروائية عام ١٩٤١ باسم (سى عمر) واشترك معه فى تصويره أحمد خورشيد ومحمد عبد العظيم : قام بجانب التصوير بالإخراج والتأليف والإنتاج وصور ١٢٥ فيلما .

– ١٩٤١ (سى عمر) إخراج نيازى مصطفى . واشترك معه فى التصوير محمد عبد العظيم وأحمد خورشيد .

– ١٩٤٢ (تحيح فى بغداد) إخراج حسين فوزى .

(الستات فى خطر) إخراج ابراهيم عمارة .

– ١٩٤٣ (من فات قديمه) إخراج فريد الجندى .

(وادى النجوم) إخراج نيازى مصطفى .

– ١٩٤٤ (الأبرياء) إخراج أحمد بدرخان .

(ابنتى) إخراج نيازى مصطفى .

(حبابة) إخراج نيازى مصطفى .

(حسن وحسن) إخراج نيازى مصطفى .

(طاقية الإخفاء) إخراج نيازى مصطفى .

– ١٩٤٥ (أحلامهم) إخراج استيفان روستى .

(الآنسة بوسة) إخراج نيازى مصطفى .

(البنى آدم) إخراج نيازى مصطفى .

(جمال ودلال) إخراج استفان روستى .

(الزلة الكبرى) إخراج ابراهيم عمارة .

(عنتر وعبلة) إخراج نيازى مصطفى .

(الفلوس) إخراج ابراهيم عمارة .

(الحياة كفاح) إخراج جمال مدكور اشترك فى التصوير فيرى فاركاش .

– ١٩٤٦ (أحمر شفايف) إخراج ولى الدين سامح .

(أرض النيل) إخراج عبد الفتاح حسن اشترك فى التصوير محمد عبد العظيم وفيرى فاركاش .

(أصحاب السعادة) إخراج محمد كريم اشترك فى التصوير محمد عبد العظيم .

(حرم الباشا) إخراج حسن حلمى .

(سرابى) إخراج ولى الدين سامح .

(عودة طاقية الإخفاء) إخراج محمد عبد الجواد .

(غرام بدوية) إخراج فؤاد الجزايرلى .

(لعبة الست) إخراج ولى الدين سامح .

(المتهم المجهول) إخراج مصطفى حسن .

(النائب العام) إخراج أحمد كامل مرسى اشترك فى التصوير أحمد خورشيد وفيو فاركاش .

(عروسة للإيجار) إخراج فريد الجندى اشترك فى التصوير القيزى أورفانيللى وبرنوسالفى .

– ١٩٤٧ (أبو زيد الهلالى) إخراج عز الدين ذو الفقار .

(أحكام العرب) إخراج إبراهيم عمارة .

(خاتم سليمان) إخراج حسن رمزى .

(عدو المجتمع) إخراج إبراهيم عمارة اشترك فى التصوير محمد عبد العظيم .

– ١٩٤٨ (ابن الفلاح) إخراج عبد الفتاح حسن .

(أميرة الجزيرة) إخراج حسن رمزى وكامل حفناوى .

(خلود) إخراج عز الدين ذو الفقار .

(مغامرات عنتر وعبلة) إخراج صلاح أبو سيف .

(ورد شاه) إخراج عبد الفتاح حسن .

– ١٩٤٩ (أسير العيون) إخراج إبراهيم حلمى .

(حلوة الحصان) إخراج عباس كامل .

(شارع البهلوان) إخراج صلاح أبو سيف .

(المصرى افندى) إخراج حسين صدقى .

(المرأة) إخراج عبد الفتاح حسن .

– ١٩٥٠ (قسمة ولصيب) إخراج محمود ذو الفقار .

(ماكانش على البال) إخراج حسن رمزى اشترك فى التصوير فيرى فاركاش .

– ١٩٥١ (أشكى لمين) إخراج إبراهيم عمارة .

(أولاد الشوارع) إخراج يوسف وهبى .

(خدعنى أبى) إخراج محمود ذو الفقار .

(الدنيا حلوة) إخراج يوسف معلوف .

(طيش الشباب) إخراج أحمد كامل مرسى .

(القافلة تسير) إخراج إبراهيم لاما بالاشتراك اشترك فى التصوير رشاد سلامه .

– ١٩٥٢ (آمال) إخراج يوسف معلوف .

(آمنت بالله) إخراج محمود ذو الفقار .

(أموال اليتامى) إخراج جمال مدكور .

(انا بنت مين) إخراج حسن الإمام .

(بشرة خير) إخراج حسن رمزى .

(زمن العجايب) إخراج حسن الإمام .

(كاس العذاب) إخراج حسن الإمام .

– ١٩٥٣ (بائعة الخبز) إخراج حسن الإمام .

(بنت الهوى) إخراج يوسف وهبى .

(بيت الطاعة) إخراج يوسف وهبى .

(تاجر الفضائح) إخراج حسن الإمام .

(حب فى الظلام) إخراج حسن الإمام .

(الدنيا لما تضحك) إخراج محمد عبد الجواد .

(عبيد المال) إخراج فطين عبد الوهاب .

(فى شرع مين) إخراج حسن الإمام .

(كلمة الحق) إخراج فطين عبد الوهاب .

– ١٩٥٤ (العمر واحد) إخراج إحسان فرغل .

(قلوب الناس) إخراج حسن الإمام .

– ١٩٥٥ (إعترافات زوجة) إخراج حسن الإمام .

(كابتن مصر) إخراج بهاء الدين شرف .

(مملكة النساء) إخراج إحسان فرغل .

(من رضى بقليله) إخراج بهاء الدين شرف .

– ١٩٥٦ (الأرملة الطروب) إخراج حلمى رفلة .

(المفتش العام) إخراج حلمى رفلة .

(دعوة المظلوم) إخراج كامل حفناوى .

- ١٩٥٧ (صراع مع الحياة) إخراج زهير بكير .
(الجريمة والعقاب) إخراج إبراهيم عمارة .
- ١٩٥٨ (أحبك يا حسن) إخراج حسين فوزى .
(بنت البادية) إخراج إبراهيم عمارة .
(حياة امرأة) إخراج زهير بكير .
(شباب اليوم) إخراج محمود ذو الفقار .
(عوطف) إخراج حسن الإمام .
- ١٩٥٩ (أحلام البنات) إخراج يوسف معلوف .
(عودة الحياة) إخراج زهير بكير .
(كالدة المفاجآت) إخراج عيسى كرامة .
(فضيحة فى الزمالك) إخراج نيازى مصطفى .
(صحراء سيناء) إخراج نيازى مصطفى .
- ١٩٦٠ (أبو الليل) إخراج حسام الدين مصطفى .
(إسماعيل يس فى السجن) إخراج حسن الصيفى .
(سوق السلاح) إخراج كمال عطية .
(لقمة العيش) إخراج نيازى مصطفى .
- ١٩٦١ (ست البنات) إخراج حسام الدين مصطفى .
- ١٩٦٢ (الأشقياء الثلاثة) إخراج حسام الدين مصطفى .
(بقايا عذراء) إخراج حسام الدين مصطفى .
(حيرة وشباب) إخراج زهير بكير .
(صراع الجبابرة) إخراج زهير بكير .
(عبيد الجسد) إخراج كمال عطية .
- ١٩٦٣ (امرأة على الهامش) إخراج حسن الإمام .
(بياعة الجرايد) إخراج حسن الإمام .
(من غير أمل) إخراج حسن رضا .
(النشال) إخراج محمود فريد .

- ١٩٦٤ (آخر شقاوة) إخراج عيسى كرامة .
(بنت الحتة) إخراج حسن الصيفى .
(بين القصرين) إخراج حسن الإمام .
(الحقيبة السوداء) إخراج حسن الصيفى .
(نهر الحياة) إخراج حسن رضا .
(حب ومرح وشباب) إخراج نجدى حافظ اشترك فى التصوير مسعود عيسى .
- ١٩٦٥ (آخر جنان) إخراج عيسى كرامة .
(أقبلنى من فضلك) إخراج حسن الصيفى .
(الجزاء) إخراج عبد الرحمن الخميسى .
(الراهبة) إخراج حسن الإمام .
(العلمين) إخراج عبد العليم خطاب .
- ١٩٦٦ (ثلاث لصوص) إخراج فطين عبد الوهاب / حسن الإمام / كمال الشيخ مع محمود فهمى وكمال كريم .
(جناب السفير) إخراج نيازى مصطفى .
(للنساء فقط) إخراج على بحيرى .
(مطلوب أرملة) إخراج عيسى كرامة اشترك فى التصوير إبراهيم عادل .
(هو والنساء) إخراج حسن الإمام .
- ١٩٦٧ (الراجل ده ها يجننى) إخراج عيسى كرامة .
(العريس الثانى) إخراج حسن الصيفى .
(قصر الشوق) إخراج حسن الإمام .
- ١٩٦٨ (بنت من البنات) إخراج حسن الإمام .
- ١٩٧٠ (سارق المخفظة) إخراج زهير بكير اشترك فى التصوير على حسن .
(شقة مفروشة) إخراج حسن الإمام .

١٢٢ – ممدوح هلال (١٩٣٩ – ١٩٦٩)



خريج المعهد العالى للسينما وصور أول أفلامه الروائية عام ١٩٦٩ باسم (٣ وجوه للحب) باشتراك مع محسن نصر وحسن عبد الفتاح وأخرج الفيلم اثنين من خريجى المعهد كذلك هما ممدوح شكرى وناجى رياض وكذلك مدحت بكير . وتوفى إثر حادث أليم .

– ١٩٦٩ (٣ وجوه للحب) إخراج ممدوح شكرى / مدحت بكير / ناجى رياض واشترك معه فى التصوير محسن نصر وحسن عبد الفتاح .

– ١٩٧٢ (صور ملونة) إخراج أشرف فهمى / محمد عبد العزيز / مدكور ثابت اشترك فى التصوير محسن نصر / حسن عبد الفتاح .

(ن)

١٢٣ – نسيم ونيس .

١٢٤ – نيازى مصطفى .

١٢٣ – نسيم ونيس (١٩٤١ –)



خريج معهد السينما ، له إبداعات كثيرة فى مجال تصوير الأفلام التسجيلية بالتليفزيون وكذلك علدة أعمال روائية وصور أول أفلامه للسينما عام ١٩٨٣ باسم (المغنواتى) إخراج سيد عيسى وهو الفيلم الوحيد الذى تم تصويره فى استوديو بشلا بالدقهلية .

– ١٩٨٣ (المغنواتى) إخراج سيد عيسى .

١٢٤ – نيازى مصطفى (١٩١١ – ١٩٨٦)



درس البصريات فى ألمانيا على حسابه الخاص والتحق رئيسا لقسم المونتاج فى استوديو مصر عام ١٩٣٥ . ولقد أخرج نوعيات كثيرة من الأفلام واشتهر بأفلام الحركة والخدع وصور فى تاريخه فيلمان فقط (أول نظرة) عام ١٩٤٦ ، وفيلم (سلطانة الصحراء) عام ١٩١٤٧ بالاشتراك مع المصور كليليو فى أول أفلامه .

– ١٩٤٦ (أول نظرة) إخراج نيازى مصطفى

– ١٩٤٧ (سلطانة الصحراء) إخراج نيازى مصطفى واشترك معه فى التصوير كليليو .

(هـ)

١٢٥ – هشام سرى .

١٢٦ – هيلموت برجمان .

١٢٥ – هشام سرى (١٩٥٨ –)



خريج معهد السينما وهو من أسرة فنية فهو ابن مدير التصوير الكبير وديد سرى ، وعمل مصورا مع عدد من مديرى التصوير وصور أول أفلامه عام ١٩٩٢ باسم (دماء على الأسفلت) إخراج عاطف الطيب وصور ١٣ فيلما .

– ١٩٩٢ (دماء على الأسفلت) إخراج عاطف الطيب .
(عيون الصقر) إخراج ابراهيم الموجى اشترك فى التصوير سعيد شيمى.
– ١٩٩٣ (أجدع ناس) إخراج مدحت الشريف .
(أقوى الرجال) إخراج أحمد السبعاوى .
(امرأة تدفع الثمن) إخراج حسن ابراهيم .
(إنذار بالطاعة) إخراج عاطف الطيب اشترك فى التصوير محمد طاهر ومحمد خليل .
– ١٩٩٤ (سواق الهانم) إخراج حسن ابراهيم .
(يا تحب يا تقب) إخراج عبد اللطيف زكى .
(الطيب والشرس والجميلة) إخراج مدحت السباعى .
(ثعالب وارانب) إخراج سيد سيف اشترك فى التصوير غنيم بهنسى .
– ١٩٩٦ (الهروب إلى القمة) إخراج عادل الأعصر .
(الخطيئة السابعة) إخراج عبد اللطيف زكى .
(ليلة ساخنة) إخراج عاطف الطيب .

١٢٦ – هيلموت برجمان (ألمانى شرقى)

مدرسا للتصوير السينمائى بمعهد السينما فى الستينات وصور فيلما واحدا هو (أيام ضائعة) إخراج بهاء الدين شرف عام ١٩٦٥ .

– ١٩٦٥ (أيام ضائعة) إخراج بهاء الدين شرف .

(و)

١٢٧ – والتر هولكمب .
١٢٨ _ وحيد فريد .
١٢٩ – وديد سرى .
١٣٠ – ويلى فيكتور فيتش .

١٢٧ - والتر هولكمب

مصور أمريكي أقام في كينيا ثم حضر إلى مصر للإقامة والعمل لملائمة جو مصر لظروفه الصحية وصور في مصر أول أفلامه (انتقام الحبيب) عام ١٩٥١ من إخراج فيرنتشو ولم يستمر وصور أربعة أفلام حتى عام ١٩٥٢ .

- ١٩٥١ (انتقام الحبيب) إخراج فيرنتشو .
(ظهور الإسلام) إخراج إبراهيم عز الدين واشترك في التصوير محمد عز العرب .
- ١٩٥٢ (شم النسيم) إخراج فيرنتشو واشترك في التصوير حسن داهش وماسيمودلا مالو .
(من عرق جبيني) إخراج فيرنتشو .

١٢٨ - وحيد فريد (١٩١٩ -)



من مدرسة أستوديو مصر وتدرج في قسم التصوير من مساعد إلى مصور وقام بتصوير أول أفلامه عام ١٩٤٧ باسم (ابن الشرق) من إخراج إبراهيم حلمي ويعتبر من أكثر مصورينا اهتماما بإظهار جمال وحلاوة الممثلين وأكثرهم إنتاجية وصور ١٧٣ فيلما .

- ١٩٤٧ (ابن الشرق) إخراج إبراهيم حلمي .
(البريمو) إخراج كامل التلمساني .
(صباح الخير) إخراج حسين فوزي .
(جوز الاثنين) إخراج إبراهيم عمارة .

- ١٩٤٨ (المغامر) إخراج حسن رضا .
(شمشون الجبار) إخراج كامل التلمساني .
(البوسطجي) إخراج كامل التلمساني .
(فتاة من فلسطين) إخراج محمود ذو الفقار .
- ١٩٤٩ (نادية) إخراج فطين عبد الوهاب .
(بيومي افندي) إخراج يوسف وهبي .
- ١٩٥٠ (الأفوكاتو مديحة) إخراج يوسف وهبي .
(ظلموني الناس) إخراج حسن الإمام .
(كيد النساء) إخراج كامل التلمساني .
(المظلومة) إخراج محمد عبد الجواد اشترك في التصوير محمد عبد العظيم .
- ١٩٥١ (مشغول بغيري) إخراج إبراهيم عمارة .
(ليلة الحنة) إخراج أنور وجدي .
(ضحيت غرامي) إخراج إبراهيم عمارة .
(حبيب الروح) إخراج أنور وجدي .
(لك يوم يا ظالم) إخراج صلاح ابو سيف .
(ورد الغرام) إخراج هنري بركات .
(قطر الندى) إخراج أنور وجدي .
- ١٩٥٢ (مسمار جحا) إخراج إبراهيم عمارة .
(المنزل رقم ١٣) إخراج كمال الشيخ .
(الأستاذة فاطمة) إخراج فطين عبد الوهاب .
- ١٩٥٣ (بنت الأكابر) إخراج أنور وجدي .
(قطار الليل) إخراج عز الدين ذو الفقار .
(ريا وسكينة) إخراج صلاح أبو سيف .
(دهب) إخراج أنور وجدي .
(أنا وحبيبي) إخراج كامل التلمساني .
(أشهدوا يا ناس) إخراج حسن الصيفي .
(ابن للإيجار) إخراج حلمي رفلة .

(لحن حبى) إخراج أحمد بدر خان .

(حمبلو) إخراج نيازى مصطفى .

(موعد مع الحياة) إخراج عز الدين ذو الفقار .

(نشالة هانم) إخراج حسن الصيفى .

(فاعل خير) إخراج حلمى رفلة .

— ١٩٥٤ (بنات حواء) إخراج نيازى مصطفى .

(خطف مراتى) إخراج حسن الصيفى .

(رسالة غرام) إخراج هنرى بركات .

(أربعة بنات وضابط) إخراج انور وجدى .

(الملاك الظالم) إخراج حسن الإمام .

(الظلم حرام) إخراج حسن الصيفى .

(جعلونى مجرما) إخراج عاطف سالم .

(إراحم دموعى) إخراج هنرى بركات .

(موعد مع السعادة) إخراج عز الدين ذو الفقار .

— ١٩٥٥ (عهد الهوى) إخراج أحمد بدر خان .

(أيامنا الحلوة) إخراج حلمى حليم .

(الحبيب المجهول) إخراج حسن الصيفى .

(حب ودموع) إخراج كمال الشيخ .

(ايام وليالى) إخراج هنرى بركات .

— ١٩٥٦ (شباب امرأة) إخراج صلاح ابو سيف .

(موعد غرام) إخراج هنرى بركات .

(دليلة) إخراج محمد كريم .

— ١٩٥٧ (وكر الملذات) إخراج حسن الإمام .

(لن أبكى ابدا) إخراج حسن الإمام .

(طريق الأمل) إخراج عز الدين ذو الفقار .

(رد قلبى) إخراج عز الدين ذو الفقار .

(فتى أحلامى) إخراج حلمى رفلة .

— ١٩٥٨ (سلم لى على الحبايب) إخراج حلمى حليم .

(مهرجان الحب) إخراج حلمى رفلة (مع روبير طمبا للتصوير الخارجى)

(حبيب حياتى) إخراج نيازى مصطفى .

(مجرم فى اجازة) إخراج صلاح أبو سيف .

(شارع الحب) إخراج عز الدين ذو الفقار .

(توبة) إخراج محمود ذو الفقار .

(المعلمة) إخراج حسن رضا .

— ١٩٥٩ (بين الأطلال) إخراج عز الدين ذو الفقار .

(حكاية حب) إخراج حلمى حليم .

(بين السماء والأرض) إخراج صلاح أبو سيف .

(دعاء الكروان) إخراج هنرى بركات .

(الرجل الثانى) إخراج عز الدين ذو الفقار .

— ١٩٦٠ (حلاق السيدات) إخراج فطين عبد الوهاب .

(البنات والصيف) إخراج عز الدين ذو الفقار وصلاح أبو سيف وفطين عبد الوهاب .

(العملاق) إخراج محمود ذو الفقار .

(نهر الحب) إخراج عز الدين ذو الفقار .

— ١٩٦١ (الخرساء) إخراج حسن الإمام .

(جوز مراتى) إخراج نيازى مصطفى .

(وا إسلاماه) إخراج أندرو مارتون .

— ١٩٦٢ (الخطايا) إخراج حسن الإمام .

(الشموع السوداء) إخراج عز الدين ذو الفقار .

— ١٩٦٣ (القاهرة فى الليل) إخراج محمد سالم اشترك فى التصوير عبد العزيز فهمى وعلى حسن .

(الساحرة الصغيرة) إخراج نيازى مصطفى .

(الباب المفتوح) إخراج عز الدين ذو الفقار .

— ١٩٦٤ (لعبة الحب والجواز) إخراجنيازى مصطفى .

(حكاية جواز) إخراج حسن الصيفى .

(بنت عنتر) إخراج نيازى مصطفى .

- ١٩٦٥ (حكاية العمر كله) إخراج حلمى حليم .
(الخائنة) إخراج كمال الشيخ .
- ١٩٦٦ (عدو المرأة) إخراج محمود ذو الفقار .
(شىء فى حياتى) إخراج هنرى بركات .
(القاهرة ٣٠) إخراج صلاح أبو سيف .
(فارس بنى حمدان) إخراج نيازى مصطفى .
- ١٩٦٧ (معبودة الجماهير) إخراج حلمى رفلة .
(الخروج من الجنة) إخراج محمود ذو الفقار .
(القبلة الأخيرة) إخراج محمود ذو الفقار .
(نورا) إخراج محمود ذو الفقار .
- ١٩٦٨ (أفراح) إخراج أحمد بدرخان .
(أيام الحب) إخراج حلمى حليم .
(نفوس حائرة) إخراج أحمد مظهر .
(المساجين الثلاثة) إخراج حسام الدين مصطفى .
(الست الناظرة) إخراج أحمد ضياء الدين .
- ١٩٦٩ (ثلاث نساء) إخراج محمود ذو الفقار اشترك فى التصوير على حسن وإبراهيم شامات .
(أبى فوق الشجرة) إخراج حسين كمال .
(نصف ساعة جواز) إخراج فطين عبد الوهاب .
(دلع البنات) إخراج حسن الصيفى .
(بئر الحرمان) إخراج كمال الشيخ .
- ١٩٧٠ (كانت أيام) إخراج حلمى حليم .
(الحب الضائع) إخراج هنرى بركات .
(نار الشوق) إخراج محمد سالم .
- ١٩٧١ (لمسة حنان) إخراج حلمى رفلة .
(موعد مع الحبيب) إخراج حلمى رفلة .
(ابنتى العزيزة) إخراج حلمى رفلة .
(الخيط الرفيع) إخراج هنى بركات .

(عشاق الحياة) إخراج حلمى حليم .
- ١٩٧٢ (امتثال) إخراج حسن الإمام .
(حب وكبرياء) إخراج حسن الإمام .
(الشيطان امرأة) إخراج أحمد يحيى .
(إمبراطورية ميم) إخراج حسين كمال .
(شباب يحترق) إخراج محمود فريد .
- ١٩٧٣ (دمى ودموعى وابتسامى) إخراج حسين كمال .
(زمان يا حب) إخراج عاطف سالم .
(حكايتى مع الزمان) إخراج حسن الإمام .
- ١٩٧٤ (العذاب فوق شفاة تبتسم) إخراج حسين كمال .
(عريس الهنا) إخراج محمود فريد .
(الوفاء العظيم) إخراج حلمى رفلة (اشترك فى التصوير عصام فريد) .
- ١٩٧٥ (جفت الدموع) إخراج حلمى رفلة .
(هذا أحبه وهذا أريده) إخراج حسن الإمام .
(حتى آخر العمر) إخراج أشرف فهمى .
(وانتهى الحب) إخراج حسن الإمام .
(بديعة مصابنى) إخراج حسن الإمام (التصوير فى لبنان فقط والفيلم تصوير عبد المنعم بهنسى) .
(ومضى قطار العمر) إخراج عاطف سالم .
- ١٩٧٦ (ممنوع فى ليلة الدخلة) إخراج حسن الصيفى (اشترك فى التصوير محمود نصر وكمال كريم) .
(عالم عيال عيال) إخراج محمد عبد العزيز .
(وبالوالدين إحسانا) إخراج حسن الإمام .
(الكروان له شفايف) إخراج حسن الإمام .
(سنة أولى حب) إخراج نيازى مصطفى .
- ١٩٧٧ (كباريه الحياة) إخراج محمود فريد .
(أفواه وأرانب) إخراج هنرى بركات .
- ١٩٧٨ (القضية المشهورة) إخراج حسن الإمام .

(رحلة داخل امرأة) إخراج أشرف فهمى .
(ليالى ياسمين) إخراج هنرى بركات .
– ١٩٧٩ (الشك يا حبيبى) إخراج هنرى بركات .
(ولا عزاء للسيدات) إخراج بركات .
(حكاية وراء كل باب) إخراج سعيد مرزوق .
– ١٩٨١ (الوحش داخل الانسان) إخراج أشرف فهمى .
(أنا فى عينيه) إخراج سعد عرفة .
(وداعا للعذاب) إخراج أحمد يحيى .
– ١٩٨٢ (فى عينيك) إخراج محمد عبد العزيز .
(حلة الشقاء والحب) إخراج محمد عبد العزيز .
(عصابة حمادة وتوتو) إخراج محمد عبد العزيز .
(العسكرى شبراوى) إخراج هنرى بركات .
– ١٩٨٣ (مملكة الهلوسة) إخراج محمد عبد العزيز .
(درب الهوى) إخراج حسام الدين مصطفى .
– ١٩٨٤ (ليلة القبض على فاطمة) إخراج هنرى بركات .
(الثعلب والعنب) إخراج محمد عبد العزيز .
(بحر الأوهام) إخراج نادية حمزة .
(ولكن شئ ما يبقى) إخراج محمد عبد العزيز .
(بيت القاضى) إخراج أحمد السبعاوى .
– ١٩٨٥ (صفقة مع امرأة) إخراج عادل الأعصر (اشترك فى التصوير عبد اللطيف فهمى) .
(١٠ ÷ ١٠) إخراج محمد عبد العزيز .
(الهلفوت) إخراج سمير سيف .
(الأستاذ يعرف أكثر) إخراج أحمد السبعاوى .
– ١٩٨٦ (نأسف لهذا الخطأ) إخراج حسن سيف الدين .
(بكرة أحلى من النهاردة) إخراج حسن الإمام .
(الجلسة سرية) إخراج محمد عبد العزيز .
(لا تدمرنى معك) إخراج محمد عبد العزيز .

(وداعا يا ولدى) إخراج تيسير عبود .
– ١٩٨٨ (صرخة ندم) إخراج محمد عبد العزيز .
– ١٩٩٠ (إعدام قاضى) إخراج أشرف فهمى .
– ١٩٩٢ (الخطوة الدامية) إخراج أحمد السبعاوى .
– ١٩٩٣ (تحقيق مع مواطنة) إخراج هنرى بركات .
(الثعالب) إخراج أحمد السبعاوى .
– ١٩٩٤ (السيد كاف) إخراج صلاح ابو سيف .
(ثلاثة على مائدة الدم) إخراج مدحت السباعى .

١٢٩ – وديد سرى (١٩٢٢ – ١٩٨٦)



التحق باستوديو نحاس فى بداية عمله وعمل مساعدا لمدير التصوير لمصطفى حسن وسافر الى الولايات المتحدة فى بعثة النقابة حيث حصل من جامعة كاليفورنيا على شهادته المتخصصة فى التصوير السينمائى وصور أول أفلامه ام ١٩٤٨ باشتراك سامى بريل ومحمود نصر باسم (الحب لا يموت) إخراج محمد كريم وصور ٧٣ فيلما . وأول مصور مصرى يتعلم فى الولايات المتحدة الأمريكية أكاديميا .

– ١٩٤٨ (الحب لا يموت) إخراج محمد كريم واشترك معه فى التصوير سامى بريل ومحمود نصر .
– ١٩٥٥ (أغلى من عينيه) إخراج عز الدين ذو الفقار .
(الى راحلة) إخراج عز الدين ذو الفقار .
(الغائبة) إخراج عز الدين ذو الفقار .
– ١٩٥٦ (أول غرام) إخراج نيازى مصطفى .
(عيون سهرانة) إخراج عز الدين ذو الفقار .
(معجزة من السماء) إخراج عاطف سالم .

- ١٩٥٧ (أرض الأحلام) إخراج كمال الشيخ .

(الفتوة) إخراج صلاح أبو سيف .

(المجد) إخراج السيد بدير .

(هارب من الحب) إخراج عز الدين ذو الفقار .

- ١٩٥٨ (امرأة فى الطريق) إخراج عز الدين ذو الفقار .

(خالد بن الوليد) إخراج حسين صدقى .

(قلوب العذارى) إخراج حسن الإمام .

- ١٩٥٩ (ارحم حبى) إخراج بركات .

- ١٩٦٠ (حب حتى العبادة) إخراج حسن الإمام .

(الرباط المقدس) إخراج محمود ذو الفقار .

(المراهقات) إخراج أحمد ضياء الدين .

(قيس وليلى) إخراج أحمد ضياء الدين .

(لوعة الحب) إخراج صلاح أبو سيف .

- ١٩٦١ (الحب كده) إخراج محمود ذو الفقار .

(عنتر بن شداد) إخراج نيازى مصطفى .

(فى بيتنا رجل) إخراج بركات .

(موعد مع الماضى) إخراج عز الدين ذو الفقار .

- ١٩٦٣ (الأيدى الناعمة) إخراج محمود ذو الفقار .

(ثمن الحب) إخراج محمود ذو الفقار .

(سنوات الحب) إخراج محمود ذو الفقار .

(المتمردة) إخراج محمود ذو الفقار .

(منتهى الفرح) إخراج محمد سالم اشترك فى التصوير عبد الحليم نصر .

(الناصر صلاح الدين) إخراج يوسف شاهين .

- ١٩٦٤ (الطريق) إخراج حسام الدين مصطفى .

(الرجال فقط) إخراج حسام الدين مصطفى .

- ١٩٦٥ (هارب من الأيام) إخراج محمد كامل حسن .

- ١٩٦٦ (٣٠ يوم فى السجن) إخراج نيازى مصطفى .

(شياطين الليل) إخراج نيازى مصطفى .

(صغيرة على الحب) لنيازى مصطفى .

- ١٩٦٧ (جريمة فى الحى الهادئ) إخراج حسام الدين مصطفى .

(شباب مجنون جدا) إخراج نيازى مصطفى .

(عندما نحب) إخراج فطين عبد الوهاب .

- ١٩٦٨ (حواء والقرد) إخراج نيازى مصطفى .

(عفريت مراتى) إخراج أحمد ضياء الدين .

(أرض النفاق) إخراج فطين عبد الوهاب .

- ١٩٦٩ (أكاذيب حواء) إخراج فطين عبد الوهاب .

(سكرتير ماما) إخراج حسن الصيفى .

(السيد البلطى) إخراج توفيق صالح .

(فتاة الاستعراض) إخراج محمود ذو الفقار .

(نادية) إخراج أحمد بدرخان .

- ١٩٧٠ (زوجة لخمس رجال) إخراج سيف الدين شوكت .

(فرقة المسرح) إخراج فطين عبد الوهاب .

- ١٩٧١ (لم تشرق الشمس) إخراج أحمد ضياء الدين .

- ١٩٧٢ (أضواء المدينة) إخراج فطين عبد الوهاب .

(الحاجز) إخراج محمد راضى .

- ١٩٧٣ (امرأة سيئة السمعة) إخراج بركات .

(ذات الوجهين) إخراج حسام الدين مصطفى .

(شلة المراهقين) إخراج نيازى مصطفى .

(مدرسة المشاغبين) إخراج حسام الدين مصطفى .

- ١٩٧٤ (الساعة تدق العاشرة) إخراج بركات .

- ١٩٧٥ (الأنثى والذئاب) إخراج نيازى مصطفى .

(نغم فى حياتى) إخراج بركات .

(مجانين بالوراثة) إخراج نيازى مصطفى .

- ١٩٧٦ (شلة الأنس) إخراج يحيى العلمى .

(فيفازلاطا) إخراج حسن حافظ .

- ١٩٧٨ (الحساب يا مدموازيل) إخراج أنور الشناوى .

(العمر لحظة) إخراج محمد راضى .

(المرأة هى المرأة) إخراج بركات .

– ١٩٧٩ (خائفة من شئ ما) إخراج يحيى العلمى .

(خطيئة ملاك) إخراج يحيى العلمى .

(سلطانة الطرب) إخراج حسن الإمام .

– ١٩٨٠ (أذكياء لكن أغبياء) إخراج نيازى مصطفى .

(عمل ايه فى الحب يا بابا) إخراج ناصر حسين .

– ١٩٨٢ (عروسة وجوز عرسان) إخراج يحيى العلمى .

(وكالة البلح) إخراج حسام الدين مصطفى .

– ١٩٨٣ (العذراء والشعر الأبيض) إخراج حسين كمال .

١٣٠ – ويلى فيكتور فيتش

مصور فرنسي أحضره أستوديو نحاس لتصوير أول فيلم ملون مصرى عام ١٩٥٠ بطريقة (روكولور) باسم (بابا عريس) إخراج حسين فوزى وكذلك فيلم (ست الحسن) إخراج نيازى مصطفى وسافر بعد ذلك .

– ١٩٥٠ (بابا عريس) إخراج حسين فوزى .

(ست الحسن) إخراج نيازى مصطفى .

(ى)

١٣١ – يوجواف لمبا

١٣٢ – يوسف كرامة

١٣١ - يوجواف لمبا



مصور بولندى عمل فى فيلم مصرى واحد عام ١٩٧٤ باسم (لغة الحب) إخراج زهير بكير .

- ١٩٧٤ (لغة الحب) إخراج زهير بكير .

١٣٢ - يوسف كرامة (١٩١٧ -)



يبلغ الآن من العمر ثمانون عاما يقال انه تعلم مع أخيه عيسى كرامة فى استوديوهات فرنسا وعمل فى مصر مع أستوديو لاما وناصيبيان وهو من أصل شامى وكان يغير اسمه احيانا إلى ستر الله كرامة ريشار كرامة لأسباب غير معروفة . ولقد تمكنت من الاتصال به عن طريق المخرج كمال عطية ولكنه للأسف رفض الكلام تماما وقال أنه ترك السينما وبلغ من العمر أرزله . أول أفلامه عام ١٩٤٧ باسم (الستات عفاريت) من إخراج حسن الإمام وبالاشتراك مع فيكتور انطون وأول مصرى يصور بالسينما سكوب عام ١٩٥٥ فيلم (فى سبيل الحب) من إخراج أخيه عيسى كرامة وصور ٨ أفلام .

- ١٩٤٧ (الستات عفاريت) إخراج حسن الإمام واشترك معه فى التصوير فيكتور أنطون .
- ١٩٥١ (عاصفة فى الربيع) إخراج إبراهيم لاما .

- ١٩٥٣ (حرام عليك) إخراج عيسى كرامة .
- ١٩٥٥ (فى سبيل الحب) إخراج عيسى كرامة .
- ١٩٥٦ (جرب حظك) إخراج عيسى كرامة .
- ١٩٥٩ (حماتى ملاك) إخراج عيسى كرامة .
- ١٩٦٣ (البدوية العاشقة) إخراج نيازى مصطفى .
- ١٩٦٤ (حكاية نص الليل) إخراج عيسى كرامة .

قائمة بتاريخ بدأ نشاط كل مصور

إذا استثنيا المصوران الفرنسيان المرسلان من دار لوميير مسيو / بروميو عام ١٨٩٧ ومسيو / فيلكس ميسجيش عام ١٩٠٦ .

	بداية النشاط	
١ - عزيز بندر لى		١٩٠٧
٢ - أمبرتو ملا قاسى دوريس	〃 〃	١٩٠٧
٣ - دى جارين	〃 〃	١٩١٢
٤ - دافيد كورنيل	〃 〃	١٩١٧
٥ - الفيزى أورفانيللى	〃 〃	١٩١٩
٦ - محمد بيومى	〃 〃	١٩٢٠
٧ - ليوناردو لا ريتشى	〃 〃	١٩٢٠
٨ - توليو كيارينى	〃 〃	١٩٢٧
٩ - حسن الهلباوى	〃 〃	١٩٢٧
١٠ - حسن مراد	〃 〃	١٩٢٧
١١ - بوبا	〃 〃	١٩٢٨
١٢ - ماير السندسكى	〃 〃	١٩٢٨
١٣ - بريما فيرا	〃 〃	١٩٢٩
١٤ - فينو	〃 〃	١٩٢٩
١٥ - توجو مزراحى	〃 〃	١٩٢٩
١٦ - محمد عبد العظيم	〃 〃	١٩٢٩
١٧ - جاستون مادرى	〃 〃	١٩٣٠
١٨ - محمود خليل راشد	〃 〃	١٩٣٢
١٩ - جوليو دى لوكا	〃 〃	١٩٣٢
٢٠ - على رفقى	〃 〃	١٩٣٢
٢١ - جيلمان	〃 〃	١٩٣٤
٢٢ - فيرى فاركاش	〃 〃	١٩٣٤
٢٣ - سامى بريل	〃 〃	١٩٣٤

٢٤ - عبد الحليم نصر	〃 〃	١٩٣٥
٢٥ - جورج بنوا	〃 〃	١٩٣٥
٢٦ - إبراهيم لاما	〃 〃	١٩٣٥
٢٧ - جورج استيليو	〃 〃	١٩٣٧
٢٨ - إبراهيم شبيب	〃 〃	١٩٤٠
٢٩ - أحمد خورشيد	〃 〃	١٩٤١
٣٠ - مصطفى حسن	〃 〃	١٩٤١
٣١ - جورج سعد	〃 〃	١٩٤٢
٣٢ - نيازى مصطفى	〃 〃	١٩٤٦
٣٣ - عبد العزيز فهمى	〃 〃	١٩٤٦
٣٤ - محمود نصر	〃 〃	١٩٤٦
٣٥ - برنو سالفى	〃 〃	١٩٤٦
٣٦ - وحيد فريد	〃 〃	١٩٤٧
٣٧ - حسن داهش	〃 〃	١٩٤٧
٣٨ - أوهان هاجوب	〃 〃	١٩٤٧
٣٩ - فيكتور أنطون	〃 〃	١٩٤٧
٤٠ - يوسف كرامة	〃 〃	١٩٤٧
٤١ - كيليليو شيشيفيللى	〃 〃	١٩٤٧
٤٢ - رشاد سلامة	〃 〃	١٩٤٧
٤٣ - عبد القادر زكى	〃 〃	١٩٤٨
٤٤ - وديد سرى	〃 〃	١٩٤٨
٤٥ - أمبرتو لانزانو	〃 〃	١٩٤٨
٤٦ - ماسيمو دلا مانو	〃 〃	١٩٥٠
٤٧ - ويلى فيكتور فيتش	〃 〃	١٩٥٠
٤٨ - روبير طمبا	〃 〃	١٩٥٠
٤٩ - سانتونى	〃 〃	١٩٥٠
٥٠ - والتر هولكمب	〃 〃	١٩٥١
٥١ - جورج ميلون	〃 〃	١٩٥١

٥٢ – فولى إينيا ،، ،، ١٩٥١
٥٣ – محمد عز العرب ،، ،، ١٩٥١
٥٤ – مسعود عيسى ،، ،، ١٩٥٢
٥٥ – فؤاد عبد الملك ،، ،، ١٩٥٣
٥٦ – زكريا منصور ،، ،، ١٩٥٤
٥٧ – فارس وهبة ،، ،، ١٩٥٥
٥٨ – على حسن ،، ،، ١٩٥٨
٥٩ – كمال كريم ،، ،، ١٩٦٠
٦٠ – إبراهيم عادل ،، ،، ١٩٦٠
٦١ – آ. بلاستيروس ،، ،، ١٩٦٠
٦٢ – محمود فهمى ،، ،، ١٩٦١
٦٣ – ضياء المهدى ،، ،، ١٩٦٢
٦٤ – ماسارو فوجى باياشى ،، ،، ١٩٦٢
٦٥ – عبد المنعم بهنسى ،، ،، ١٩٦٤
٦٦ – عادل عبد العظيم ،، ،، ١٩٦٤
٦٧ – سيلفيو ماكين ،، ،، ١٩٦٤
٦٨ – هيلموت برجمان ،، ،، ١٩٦٥
٦٩ – جمال عبادة ،، ،، ١٩٦٥
٧٠ – فرانكو فيلا ،، ،، ١٩٦٦
٧١ – فاوستو روسى ،، ،، ١٩٦٦
٧٢ – أوسفالدو شيفرانى ،، ،، ١٩٦٦
٧٣ – محمد عمارة ،، ،، ١٩٦٧
٧٤ – جمال التابعى ،، ،، ١٩٦٨
٧٥ – سعيد بكر ،، ،، ١٩٦٨
٧٦ – فيلكس مارتينيز ،، ،، ١٩٦٨
٧٧ – جوتسكو ،، ،، ١٩٦٨
٧٨ – إبراهيم شامات ،، ،، ١٩٦٩
٧٩ – ممدوح هلال ،، ،، ١٩٦٩

٨٠ – محسن نصر ،، ،، ١٩٦٩
٨١ – حسن عبد الفتاح ،، ،، ١٩٦٩
٨٢ – على خير الله ،، ،، ١٩٦٩
٨٣ – إبراهيم صالح ،، ،، ١٩٦٩
٨٤ – محمد شاكر ،، ،، ١٩٦٩
٨٥ – محمد الرواس ،، ،، ١٩٦٩
٨٦ – مراد فوزى ،، ،، ١٩٦٩
٨٧ – رمزى إبراهيم ،، ،، ١٩٧٠
٨٨ – على الغزولى ،، ،، ١٩٧٠
٨٩ – عصام فريد ،، ،، ١٩٧٠
٩٠ – مصطفى إمام ،، ،، ١٩٧١
٩١ – غسان هارون ،، ،، ١٩٧١
٩٢ – رفعت راغب ،، ،، ١٩٧١
٩٣ – جورج رومليز ،، ،، ١٩٧١
٩٤ – شلينكوف وش بيترتشنكو ،، ،، ١٩٧٢
٩٥ – رمسيس مرزوق ،، ،، ١٩٧٣
٩٦ – يوجواف لميا ،، ،، ١٩٧٤
٩٧ – سمير فرج ،، ،، ١٩٧٥
٩٨ – خالد هارون ،، ،، ١٩٧٥
٩٩ – سعيد شيمى ،، ،، ١٩٧٦
١٠٠ – محمود سابو ،، ،، ١٩٧٦
١٠١ – ماهر راضى ،، ،، ١٩٧٧
١٠٢ – عبد اللطيف فهمى ،، ،، ١٩٧٨
١٠٣ – صلاح كريم ،، ،، ١٩٧٩
١٠٤ – أحمد رمضان ،، ،، ١٩٨٠
١٠٥ – كمال عيد ،، ،، ١٩٨١
١٠٦ – غنيم بهنسى ،، ،، ١٩٨٢
١٠٧ – محمود عبد السميع ،، ،، ١٩٨٢

١٠٨ – نسيم ونيس	،، ،،	١٩٨٣
١٠٩ – محمد طاهر	،، ،،	١٩٨٣
١١٠ – شوقى على محمد	،، ،،	١٩٨٤
١١١ – على مريتانى	،، ،،	١٩٨٤
١١٢ – محمد خليل	،، ،،	١٩٨٥
١١٣ – أحمد عسر	،، ،،	١٩٨٥
١١٤ – برهان حماد	،، ،،	١٩٨٥
١١٥ – طارق التلمسانى	،، ،،	١٩٨٥
١١٦ – مأمون عطا	،، ،،	١٩٨٥
١١٧ – محسن أحمد	،، ،،	١٩٨٥
١١٨ – محمد يوسف	،، ،،	١٩٨٥
١١٩ – رجائى عتيق	،، ،،	١٩٨٦
١٢٠ – محمد عسر	،، ،،	١٩٨٦
١٢١ – محمد برهان	،، ،،	١٩٨٦
١٢٢ – عبد الحكيم الريماوى	،، ،،	١٩٨٦
١٢٣ – شريف إحسان	،، ،،	١٩٨٧
١٢٤ – رءوف عبد الخالق	،، ،،	١٩٨٩
١٢٥ – رضا السيد	،، ،،	١٩٨٩
١٢٦ – كمال عبد العزيز	،، ،،	١٩٩٠
١٢٧ – هشام سرى	،، ،،	١٩٩٢
١٢٨ – سمير بهزان	،، ،،	١٩٩٣
١٢٩ – فريد أدامز	،، ،،	١٩٩٣
١٣٠ – سامح سليم	،، ،،	١٩٩٤
١٣١ – بدوى تركى	،، ،،	١٩٩٥
١٣٢ – أيمن أبو المكارم	،، ،،	١٩٩٥

قائمة بالمصورين الأجانب الذين صورو للسينما المصرية

١ – من إيطاليا ثمان عشر مصور :
- عزيز بندر لى
- امبرتوملا فاسى دوريس
- ليونارو لا ريتشى
- توليو كياريلى
- بريما فيرا
- توجو مزراحى
- جوليو دى لوكا
- برنو سالفى
- كيليليو شيشيفيللى
- أمبرتو لانزانو
- ماسيمو دلا مانو
- سانتونى
- سيلفيو ماكين
- فرانكو فيلا
- فاوستو روسى
- أوسفالدو شيفيرانى
- فيلكس مارتينيز
- أ. باستيروس

٢ – من فرنسا ستة مصورين :
- جاستون مادرى
- جورج بنوا
- سامى بريل
- جليمان
- ويلى فيكتورفتش
- جورج ميلون

٣ – من الولايات المتحدة أثنين : – فينو
– والتر هولكمب
٤ – من بريطانيا واحد : – فريد آدمز
٥ – من ألمانيا أثنين : – هيلموت برجمان
– جوتسكو
٦ – من لبنان أربعة : – روبير طمبا
– إبراهيم شامات
– غسان هارون
– خالد هارون
٧ – من سوريا أثنين : – محمد الرواس
– محمد شاكر
٨ – من روسيا واحد : – شلينكوف وش بيتر تشنكو
٩ – من اليونان واحد : – جورج أستيليو
١٠ – من اليابان واحد : – ماسارو فوجيباياشى
١١ – من بولندا واحد : – يوجواف لمبا
١٢ – من الأردن واحد : – عبد الحكيم الريماوى
١٣ – من إيران واحد : – على مريتانى
١٤ – من التشيك واحد : – جورج روملير
١٥ – من المجر واحد : – فيرى فاركاش
١٦ – من جنسيات غير معروفة ثلاثة :- بوبا
– دافيد كورنيل
– ماير السندسكى

ولا يشمل هذا بالطبع الأفلام الأجنبية التى تصور فى مصر .. بل فقط الأفلام المصرية الأجنبية المشتركة الإنتاج .

قائمة بمصورين أخرجو ومخرجين صور روائيا

١ – مصورين أخرجو : – ليونارو لاريتشى
– الفيزى اورفانيللى
– محمد بيومى
– توليو كيارينى
– حسن الهلباوى
– عبد الحليم نصر
– أحمد خورشيد
– مصطفى حسن
– أوهان هاجوب
– صلاح كريم
– سعيد شيمى
– جمال التابعى
– كمال عيد
– طارق التلمسانى
٢ – مخرجين صورو : – محمود خليل راشد
– إبراهيم لاما
– نيازى مصطفى

أ. د. مدكور ثابت

- المخرج والكاتب السينمائي الدكتور مدكور ثابت .
- أستاذ الإخراج بالمعهد العالي للسينما بالقاهرة . ويشغل حاليا منصب رئيس المركز القومي للسينما بمصر .
- من مواليد ٣٠ / ٩ / ١٩٤٥ .
- تخرج ضمن الرعيل الأول من المعهد العالي للسينما بحصوله على بكالوريوس قسم الإخراج دفعة يونيو ١٩٦٥ ، وكان ترتيبه الأول بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف. فعين معيدا بالمعهد في يناير ١٩٦٦ ، ثم مدرسا في مارس ١٩٧٢ ليكون من أوائل أعضاء هيئة التدريس بالمعهد .
- يتولى تدريس مواد : تاريخ السينما العالمية ، وبناء السيناريو ، وحرفية الإخراج السينمائي . ويشرف على مجموعة سنوية من أفلام التخرج لقسمي الإخراج والسيناريو . وأستاذ الورشة الإبداعية في الإخراج السينمائي ، وحلقة أبحاث قسم المبدعين السينمائيين بالدراسات العليا . كما يشرف على حلقة الأبحاث التمهيدية الخاصة برسائل الدكتوراه في جميع تخصصات المعهد.
- تولى العديد من المسئوليات والمهام بأكاديمية الفنون منذ عام ١٩٨٦ ومن أهمها: مقررا للجنة تطبيق اللوائح الجامعية بأكاديمية الفنون ، ومديرا لتحرير مجلة "الفن المعاصر" التي كانت تصدرها الأكاديمية فصليا ، ورئيسا لتحرير "دراسات سينمائية" التي أصدرها المعهد ، وعضوا بهيئة تحرير إصدارات السينما بالأكاديمية .
- كان عضوا بارزا في حركة السينمائيين الشباب بمصر في الستينيات .
- كتب وأخرج أول أفلامه "ثورة المكن" في يونيو ١٩٦٧ ، وحصل على الجائزة الأولى في إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان الإسكندرية ١٩٦٩ ، كما حاز شهادات التقدير في العديد من المهرجانات العالمية .
- في أغسطس ١٩٦٩ بدأ يمارس تبنيه لاتجاه السينما التجريبية . فكتب وأخرج "حكاية الأصل والصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة" (٦٠ دقيقة) والذي عرض الجزء الثالث من فيلم "صور ممنوعة" كأول فيلم روائي للمخرجين

الثلاثة الجدد حينئذ : أشرف فهمي ، محمد عبد العزيز ، مدكور ثابت . فتم اختياره للاشتراك في مهرجان كارلو فيفاري السينمائي الدولي ١٩٧٢ .

- عمل مراسلا حربيا على طول جبهة القتال في فترة حرب الاستنزاف ، أثناء خدمته بالقوات المسلحة المصرية من يناير ١٩٦٨ وحتى أكتوبر ١٩٧٣ .
- في ١٩٧٥ أخرج الفيلم الكوميدي "الولد الغبي" بطولة محمد عوض وناهد شريف وصلاح قابيل ، واعتبره درسا قاسيا في التنازلات الفنية ، فركز على كتابة وإخراج الأفلام التسجيلية ، ومن أهم أفلامه : على أرض سيناء (١٩٧٥) ، الشطورة والتمساح (١٩٨٠) وفيلميه الكبيرين (٦٠ دقيقة) السماكين في قطر (١٩٨٥)، ومذكرات بنت ٣ (٨٩ / ١٩٩٢) وسلسلة أفلام تطوير الري في مصر (تعليمية).
- في ١٩٨٠ اختير لعضوية أول لجنة لسينما الطفل بوزارة الثقافة ، وأشرف على إخراج وإنتاج أول ثلاثة أفلام كارتون للأطفال هي : (الحوت ، الأرقام ، القمر) وفي ٩٠ / ١٩٩١ مقررا للجنتين التأسيسيتين لمناهج شعبتي السيناريو والإخراج السينمائي بالمعهد العالي لفنون الطفل ، وعضوا بجميع اللجان التأسيسية لبقية أقسام المعهد ، كما اختير عضوا بلجنة التحكيم الدولية في مهرجان القاهرة الدولي لسينما الطفل (سبتمبر ١٩٩٢) .
- شارك لسنوات عديدة في لجان الأنشطة السينمائية المتخصصة : مثل لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة ، واللجنة العليا للمهرجانات ... الخ ، كما يتم اختياره لعضوية لجان تحكيم جوائز السينما ، وجائزة الدولة التشجيعية في السينما . وقد ساهم في التخطيط والإعداد والتنظيم لكثير من المؤتمرات والندوات والمهرجانات .
- رأس وفد مصر في العديد من المهرجانات والمؤتمرات السينمائية العالمية والمحلية، كان آخرها اختياره رئيسا للجنة التحكيم الدولية في مهرجان فريبورج السينمائي الدولي بسويسرا في مارس ١٩٩٦ م .
- دأبت المراكز العربية خارج مصر على الاستعانة بخبراته في التدريس لتطوير مستويات المحترفين بالتليفزيونات العربية ، كما يستعان به كخبير قضائي للفصل في المنازعات السينمائية التي تنظر أمام المحاكم المصرية .

- عمل كخبير استشاري في لجان قراءة السيناريو بأكثر من جهة للإنتاج والتوزيع السينمائي والتليفزيون .
- كتب ونشر العديد من الأبحاث والدراسات المتخصصة في علم الجمال السينمائي، والسينما المعاصرة ، والفيلم التجريبي .
- صدر من تأليفه كتابان : "النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي" (عام ١٩٩٣ م) و "الكسر النسبي في الإيهام السينمائي" (عام ١٩٩٤ م) من إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- آخر تقدير له في مجال الإبداع السينمائي كان حصوله على الجائزة الدولية الأولى في إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان قرطاجنة الدولي لأفلام البحر ، الدورة ٢٢ عام ١٩٩٣ ، وذلك عن فيلمه الكبير : "السماكين في قطر" (٦٠ دقيقة) . وهي المرة الثانية لمصر في الحصول على هذه الجائزة (كانت الأولى عام ١٩٧٨ للفيلم الكبير "ينابيع الشمس" من إخراج جون فيني) .
- يوالي الآن تكثيف أنشطة المركز القومي للسينما في الإنتاج والثقافة السينمائية وآخرها تأسيس ونشر "ملفات السينما" التي أصدر منها أول خمسة كتب تضمنت مقدمات بقلمه ، بالإضافة إلى تقديم إنتاج المخرجين والسينمائيين الجدد ، وتنظيم "أسابيع الأفلام التسجيلية والقصيرة" لأول مرة في تاريخ السينما المصرية .

فيلموجرافيا مختصرة عن مدير التصوير

سعيد شيمي



١- من مواليد القاهرة (حي عابدين عام ١٩٤٣) .

٢- بدأ هاويا للسينما في الستينات .

٣- درس بآداب القاهرة قسم تاريخ لمدة ثلاث أعوام .

٤- تخرج من المعهد العالي للسينما عام ١٩٧١ بتقدير جيد جدا ، قسم تصوير سينمائي .

٥- حصل على دبلوم متخصص في التصوير الفوتوغرافي بالمراسلة من الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٦٩ .

٦- حصل على ثلاث شهادات دولية في الغوص تحت الماء .. وأول من صور سينمائيا في الأعماق في مصر .

٧- صور ٦٥ فيلما تسجيليا ، و ٨٩ فيلما روائيا ومسلسلين سينمائيا .

٨- أخرج خمس أفلام تسجيلية وفيلما واحدا روائيا .

٩- **حصل على الجوائز الآتية :**

- جائزتين في الإخراج التسجيلي .
- ٢٣ جائزة في التصوير السينمائي .
- ٤ شهادات تقدير .
- ٩ دروع وميداليات تذكارية .

١٠- صدر له مؤلف (التصوير السينمائي تحت الماء) إصدار هيئة الكتاب عام ١٩٩٦ ، ومؤلف (تاريخ التصوير في مصر) إصدار المركز القومي للسينما عام ١٩٩٧ .

١١- له عدة مقالات وابحاث منشورة في عدة جهات .

١٢- **من أهم افلامه التسجيلية :**

بور سعيد ٧١ - كهربة الريف - رحلة سلام - العلمين - أبطال من مصر - مبكى بلا حائط - أم كلثوم واللحن الأخير - خطوات نحو الشمس - توفيق الحكيم عصفور من الشرق - طائر النورس - حيث تصنع الأحلام - نجيب محفوظ - وصية رجل حكيم في شئون القرية والتعليم - فيدرا في باريس - حديث الحجر - حديث المدينة - عزف بالألوان - الفنان سعيد الصدر - الطبيعة في رسومات حسين البنانى - الهمس على النحاس - في رحاب الحسين - عباد الشمس - الصباح - عيون ترى النور - القطار - اللحظة - نحو الغد - حكاية من زمن جميل .

١٣- **ومن أهم أفلامه الروائية :**

بيت بلا حنان - ضربة شمس - الشيطان يعظ - سواق الأوتوبيس - طائر على الطريق - العار - المجهول - حادث ١/٢ متر - الحريف - بيت القاصرات - الحب فوق هضبة الهرم - البنديرة - منزل العائلة المسمومة - إعدام ميت - استغاثة من العالم الآخر - شارع السد - البرئ - ملف في الآداب - كتيبة الإعدام - سلام يا صاحبي - بطل من ورق - بئر الخيانة - جري الوحوش - جحيم تحت الماء - حالة تلبس - البيضة والحجر - الإمبراطور - جزيرة الشيطان - الحب في طابا - عصر القوة - ضد الحكومة - خلطبيطة - الجاسوسة حكمت فهمي - المرأة التي هزت عرش مصر - إغتيال - حسن اللول .

وللتليفزيون :

أيام الماء والملح - حكايات الغريب - الطريق الى ايلات .

أفلام لم أستدل على أسماء مصوريها

١ – ١٩٢١ فيلم (عزيز بك فوعلوى) إخراج ؟ مصرى فرنسى مشترك .

٢ – ١٩٢٣ فيلم (الزواج الاضطرارى لعزيز بك) إخراج ؟ مصرى فرنسى مشترك .

٣ – ١٩٢٣ فيلم (خطر البصق) إخراج فيكتور روسيتو .

٤ – ١٩٢٤ فيلم (السينما فى مصر) إخراج رينيه تابوريه .

٥ – ١٩٢٩ فيلم (جحا) إخراج جاك شوتز .

٦ – ١٩٣٥ فيلم (مصوران) إخراج ؟

٧ – ١٩٣٥ فيلم (الضحايا) إخراج ؟

٨ – ١٩٣٧ فيلم (المجد الخالد) إخراج يوسف وهبى .

٩ – ١٩٣٨ فيلم (بحبح باشا) إخراج فؤاد الجزايرلى .

١٠ – ١٩٤٤ فيلم (أما جنان) إخراج هنرى بركات .

١١ – ١٩٤٤ فيلم (نادوجا) إخراج حسين فوزى .

١٢ – ١٩٤٦ فيلم (ضحايا المدينة) إخراج نيازى مصطفى .

١٣ – ١٩٤٦ فيلم (يوم فى العالى) إخراج حسين فوزى .

١٤ – ١٩٤٧ فيلم (الكل يغنى) إخراج عز الدين ذو الفقار .

١٥ – ١٩٤٧ فيلم (لبنانى فى الجامعة) إخراج حسين فوزى .

١٦ – ١٩٤٨ فيلم (الزناتى خليفة) إخراج حسن حلمى .

١٧ – ١٩٤٨ فيلم (عاشت فى الظلام) إخراج السيد زيادة .

١٨ – ١٩٥٢ فيلم (صورة الزفاف) إخراج حسن عامر .

١٩ – ١٩٦٣ فيلم (اغفر لى خطيئتى) إخراج عبد الرحمن الشريف .

* ملحوظة – رجاء من يستدل على أى معلومات عن مصورى هذه الأفلام التكرم بإرسالها إلى المركز القومى للسينما بالهرم .

قائمة بمصورى الأفلام التسجيلية والقصيرة والرسوم والعرائس

(أ)

١ – ألفيرى أورفانيللى	٢ – أحمد خورشيد	٣ – أنطون صقر
٤ – أحمد عطية	٥ – أنطون سليم	٦ – أنور شافعى
٧ – أحمد رمضان	٨ – ألفريد هيكس (إنجليزى)	٩ – أمبرتو جراسيا (إيطالى)
١٠ – إيهاب صابر	١١ – إبراهيم عراب	١٢ – أحمد عبد الفتاح
١٣ – أحمد فؤاد عمر	١٤ – أحمد عبد العزيز	١٥ – أسعد عزيز
١٦ – أحمد الخضرى	١٧ – أحمد إبراهيم عمر	١٨ – أحمد عنتر
١٩ – إبراهيم المصرى	٢٠ – أحمد مرعى	٢١ – أبيه فريد
٢٢ – إسماعيل جمال	٢٣ – أميرة أباظة	٢٤ – إسماعيل عبد الحافظ
٢٥ – أحمد مصطفى	٢٦ – أحمد ثابت	٢٧ – أسامة خروش
٢٨ – أشرف الدالى	٢٩ – إبراهيم محمد	٣٠ – إيهاب أبو زيد
٣١ – إيهاب محمد على	٣٢ – إبراهيم زكى	٣٣ – أرام كورتسسيان
٣٤ – أوهان هاجوب	٣٥ – أشرف البدراوى	٣٦ – إيمان محمد فتح الله
٣٧ – أسامة بركات	٣٨ – أحمد الشربينى	٣٩ – أشرف دربالة

(ب)

١ – باترك كيلى (إنجليزى)	٢ – باريوجيتا (إيطالى)	٣ – بهى الدين مصطفى
٤ – بدوى تركى	٥ – برونو سالفى	

(ت)

١ – تحتمس صديق

(ج)

– جودة عبد الجواد	٢ – جمال شن	٣ – جمال عبادة
٤ – جورجى زيمستوف (روسى)	٥ – جميل شعبان	٦ – جميل زكى
٧ – جمال أحمد حسن	٨ – جمال البوش	٩ – جلال أحمد مصطفى

(ح)

١ – حسن مراد	٢ – حسن التلمسانى	٣ – حسن البحيرى
٤ – حسن داهش	٥ – حسن عبد الفتاح	٦ – حسام مهيب
٧ – حلمى فاضل	٨ – حامد الشامى	٩ – حنفى جودة
١٠ – حليم فهيم	١١ – حسين ثابت	١٢ – حسام توفيق على

(د)

١- دافيد لينهام (إنجليزى)　٢- دى جارين　٣- دافيد كورنيل

(ر)

١- روبير طمبا　٢- رفعت راغب　٣- رمسيس مرزوق
٤- رونالد جرانفيل (إنجليزى)　٥- رمزى إبراهيم　٦- رفعت جرانة
٧- رضا جبران　٨- رجالى عتيق　٩- رشاد علام

(ز)

١- زكريا منصور　٢- زكى حنفى　٣- زينب زمزم

(س)

١- سامى بريل　٢- سعيد بكير　٣- سعيد شيمى
٤- سعيد الزينى　٥- سيرجى ميلدنسكى (روسى)　٦- سعيد سيد أحمد
٧- سمير فرج　٨- سمير صبحى　٩- سعيد فهمى
١٠- سيد الشحرى　١١- سيد عبد الرازق　١٢- سميح سعد الدين
١٣- سامى سلام　١٤- سعيد كامل　١٥- سهام عبد المنعم
١٦- سامى نجيب　١٧- سالم السطوحى　١٨- سمير جبر
١٩- سامى سلامة　٢٠- سمير بهزان　٢١- سامى عبد المنعم
٢٢- سامح سليم　٢٣- سامح الأمير

(ش)

١- شريف إحسان　٢- شريف هلال　٣- شريف فهمى
٤- شريف شيمى　٥- شادى على　٦- شريف الشافعى

(ص)

١- صلاح عزمى　٢- صلاح الصادق　٣- صبحى نصيف

(ض)

١- ضياء المهدى

(ط)

١- طارق التلمسانى　٢- طلعت يوسف　٣- طلعت يوحنا

(ع)

١- عزيز بندر لى　٢- أمبرتو ملا فاسى دوريس　٣- عبد الحليم نصر
٤- عبد العزيز فهمى　٥- عصام فريد　٦- عماد فريد
٧- عبد الحميد عبد الرحمن　٨- على الغزولى　٩- على حسنين
١٠- عبد المنعم بهنسى　١١- عثمان محمود　١٢- عادل عبد العظيم
١٣- على خير الله　١٤- عبد الحميد عمر　١٥- عبد العظيم الألفى
١٦- على عبد المجيد　١٧- عبد اللطيف فهمى　١٨- عادل انور
١٩- عبد الرحمن رضا　٢٠- عونى جعفر　٢١- عبد الهادى طه
٢٢- علاء الصادى　٢٣- عبد الفتاح حسن　٢٤- عادل شوقى
٢٥- عمرو الشافعى　٢٦- عثمان حمزة　٢٧- عادل إبراهيم شندى
٢٨- علاء أحمد الديب

(غ)

١- غنيم بهنسى

(ف)

١- فؤاد عبد الملك　٢- فيكتور أنطون　٣- فريد المزاوى
٤- فارس وهبة　٥- فتحى حامد　٦- فاروق يوسف
٧- فهمى فرج　٨- فاروق عمر　٩- فاروق صالح
١٠- فاروق حسن　١١- فاروق عبد الجواد　١٢- فاروق رشاد
١٣- فادى عزيز　١٤- فراس مختار

(ق)

١- قدرى أبو العلا

(ك)

١- كمال كريم　٢- كليلو　٣- كمال سعيد
٤- كمال محجوب　٥- كمال عيد　٦- كمال عبد العزيز
٧- كوستا ثيودوريدس

(ل)

١- لبيب عبد الحميد

(م)

١- محمد بيومى
٢- محمد عبد العزيز
٣- محمد عز العرب
٤- محمد خليل
٥- محمود نصر
٦- محمود فهمى
٧- محمد قاسم
٨- مسعد عبد الرحمن
٩- محمود شعراوى
١٠- مسعود عيسى
١١- محمد عمارة
١٢- محمد حسيب
١٣- محمود عبد السميع
١٤- محمد شاكر
١٥- مجدى سعد
١٦- مصطفى حسن
١٧- مراد فوزى
١٨- محسن نصر
١٩- محمد فاضل السيد
٢٠- مصطفى امام
٢١- متياس نصر
٢٢- محب حسنى
٢٣- محمد بهاء
٢٤- ماهر راضى
٢٥- محمد بدير
٢٦- محمد رجائى
٢٧- ملكة طه
٢٨- مصطفى الجمال
٢٩- مصطفى وهبة
٣٠- ممدوح هلال
٣١- محى الدين زايد
٣٢- منير توفيق
٣٣- مصطفى بهجت
٣٤- مصطفى فهمى
٣٥- محمود الطباخ
٣٦- محسن أحمد
٣٧- محمد عسر
٣٨- محمود عوض
٣٩- محمد برهان
٤٠- محمد سامى
٤١- محمد نجيب
٤٢- ماجد موسى
٤٣- مؤنس سيد حسين
٤٤- محمد يوسف
٤٥- محمد عثمان
٤٦- محمد فرج
٤٧- محمد عالى
٤٨- ممتاز سلامة
٤٩- محمد الجيزاوى
٥٠- محمد سالم
٥١- محمود رسلان
٥٢- محمد شفيق
٥٣- محمد حمدى
٥٤- محمود خليل راشد
٥٥- مصطفى عز الدين
٥٦- مجدى رمزى
٥٧- محمد فتحى
٥٨- محمد رؤوف أسعد
٥٩- محمد عزمى
٦٠- محمد علوية

(ن)

١- نسيم قلينى
٢- نبيل القصاص
٣- نبيل البه
٤- نصحى أسكندر
٥- ناجى رياض
٦- نبيل درويش
٧- نبيل حسين
٨- نزار شاكر
٩- نوال السيد
١٠- نهى مجدى

(هـ)

١- هانى الشافعى
٢- هشام التاج
٣- هانى سمير عبد الحميد
٤- هانى خيرت صالح
٥- هبة محمد إحسان
٦- هبة أحمد الديب
٧- هانى يعقوب
٨- هدى منير

(و)

١- وحيد فريد
٢- والى نور الدين
٣- وفيق زاهر
٤- وجيه رياض
٥- واصف المقباوى
٦- وائل درويش
٧- وليد نبيل
٨- وائل كمال
٩- وليد يسرى
١٠- وحيد بطراوى
١١- وائل إسماعيل
١٢- وليد كمال
١٣- وائل البدراوى
١٤- وليد أحمد حسن

فهرس الجداول في الكتاب

ملحق

قائمة بأهم الكتب الخاصة بالتصوير الفوتوغرافي والسينمائي والخدع باللغة العربية

أ- كتب التصوير الفوتوغرافي

١- فن التصوير الضوئي – تأليف عبد العزيز حسن كامل – الناشر دار الفكر العربي ١٩٤٩ .

٢- التصوير الفوتوغرافي – تأليف فايز صعدان – الناشر مكتبة الهلال .

٣- أسس التصوير الضوئي – تأليف عبد الفتاح رياض – الناشر مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٨ .

٤- آلة التصوير – تأليف عبد الفتاح رياض – الناشر مكتبة الأنجلو المصرية .

٥- التحميض والطبع والتكبير – تأليف عبد الفتاح رياض – الناشر مكتبة الأنجلو المصرية .

٦- التصوير الملون – تأليف عبد الفتاح رياض – الناشر مكتبة الأنجلو المصرية .

٧- الأفلام الحساسة – تأليف عبد الفتاح رياض – الناشر دار الترجمة بالكويت .

٨- التكوين في الفنون التشكيلية – تأليف عبد الفتاح رياض – الناشر مكتبة الأنجلو المصرية .

٩- التصوير بالأشعة الغير منظورة – تأليف عبد الفتاح رياض – الناشر مكتبة الأنجلو المصرية .

١٠- تصوير ما لا تراه العين – تأليف عبد الفتاح رياض – الناشر دار النهضة العربية .

١١- فن التصوير الضوئي وتطبيقاته في الصحافة – تأليف محمد محمود شلبي ودكتور ابراهيم إمام – الناشر دار النهضة العربية ١٩٦٠ .

١٢- الصورة الفوتوغرافية في مجال الإعلام – تأليف محمود علم الدين – الناشر الهيئة ١٩٨١ .

١٣- فن التصوير – تأليف جورج نصر بدواني .

١٤- تبسيط تكنولوجيا التصوير الملون – تأليف جورج نصر بدواني .

١٥- الفيلم الثابت – تأليف ماهر عبد الله – الناشر مركز التربية الإسلامية – ١٩٥٨ .

١٦- التصوير الضوئي – العميد مصطفى طلاس – سوريا .

ب- كتب التصوير السينمائي

١- المرشد العملي للمصورين السينمائيين – تأليف عبد الفتاح رياض – الناشر مكتبة الأنجلو المصرية .

٢- الإضاءة والفيلم – تأليف عبد الفتاح رياض – الناشر مكتبة الأنجلو المصرية .

٣- جماليات اللون في السينما – تأليف سعد عبد الرحمن قلج – الناشر المكتبة القومية .

٤- التصوير السينمائي تحت الماء – تأليف سعيد شيمي – الناشر الهيئة ١٩٩٦ .

٥- تكنولوجيا الفيلم – تأليف سيد علي – جزء أول .

٦- تكنولوجيا الفيلم – تأليف سيد علي – جزء ثاني .

٧- فن التصوير السينمائي – تأليف احمد الحضري – الناشر دار المعارف ١٩٧٧ .

٨- التصوير السينمائي للمحترفين – تأليف شارلي ج. كلارك ترجمة سعد عبد الرحمن قلج – الناشر دولة الإمارات العربية ٨١ .

٩- المصور حسن مراد – تأليف فريال كامل

١٠- كيمياء التصوير الفوتوغرافي – تأليف جورج ت. إيتون ترجمة سعد عبد الرحمن قلج .

١١- الفيلم وأصوله الفنية – تأليف رايموند سبوتز وود – ترجمة محمد علي ناصف .

١٢- التكوين في الصورة السينمائية ، تأليف جوزيف ماشيللي ترجمة هاشم النحاس – الناشر الهيئة ١٩٨٣ .

١٣- الرسم بالنور – تأليف جون آلتون ترجمة ثريا حمدان – الهيئة .

١٤- السينما الملونة – تأليف سعد عبد الرحمن قلج ١٩٧١ .

١٥- السينما اليوم – تأليف د. أ. سبنسر ترجمة سعد عبد الرحمن قلج – الهيئة ١٩٧١

١٦- أسس صناعة السينما – تأليف ليري ج. هويلر – ترجمة سعد عبد الرحمن قلج – الهيئة ١٩٧٢ – جزء أول .

١٧- أسس صناعة السينما - تأليف ليزى ج. هويلر - ترجمة سعد عبد الرحمن قليج - الهيئة ١٩٧٢ - جزء ثانى.

١٨- قراءة الشاشة - تأليف جون إيزود ترجمة أحمد الحضرى - الناشر المجلس الأعلى للثقافة ١٩٨٩ .

١٩- اللغة السينمائية - تأليف مارسيل مارتن ترجمة سعد مكاوى .

٢٠- نظرية السينما - تأليف بيلا بالاش ترجمة أحمد الحضرى / أنور العشرى / فؤاد دوارة - الناشر المركز القومى للسينما .

٢١- تعريف السينما - تأليف فريد المزاوى - الناشر مصلحة الفنون ١٩٥٨ .

٢٢- صناعة الأفلام الروائية - تأليف إيفان تيلر ترجمة أحمد الحضرى - الناشر نادى السينما .

٢٣- تصميم المناظر السينمائية - تأليف تيرينس ماربرترجمة أحمد الحضرى - المركز القومى للسينما .

٢٤- البناء الضوئى عند وحيد فريد - تأليف أ. د. إبراهيم عادل - مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائى .

٢٥- المصور حسن التلمسانى - تأليف

٢٦- صنع الأفلام - تأليف روبرت وجين بنريك ترجمة محمد على ناصف - الناشر الهيئة .

٢٧- رجال السينما - تأليف أوزويل بليكستون ترجمة أحمد الحضرى - الناشر الهيئة .

٢٨- حرفيات السينما - تأليف ميتشيل وين ترجمة حليم طوسون - الناشر الهيئة ١٩٧٠ .

٢٩- عناصر السينما الأساسية - تأليف فريد المزاوى ١٩٥٩ .

٣٠- صناعة السينما - تأليف طلبة رضوان ١٩٥٢ .

٣١- معجم الفن السينمائى - أحمد كامل مرسى / مجدى وهبة - الناشر الهيئة ١٩٧٣ .

٣٢- صناعة الأفلام - تأليف أندرو بوكانان ترجمة أحمد الحضرى .

٣٣- السينما آلة وفن - تأليف ألبرت فولتين ترجمة صلاح عز الدين / فؤاد كامل .

٣٤- الفيلم وأصوله الفنية - تأليف رايموند سبوتزوود ترجمة محمد على ناصف .

٣٥- فهم السينما - تليف لوى دى جانيت - ترجمة كعفر على .

٣٦- عمليات التصوير والإضاءة والتليفزيون - تألبف بيتر سيرزستى ترجمة فيصل الياسرى .

جـ- كتب الخدع والحيل السينمائية

١- كيف تعمل المؤثرات السينمائية - تأليف جوليان كونتز ترجمة هاشم النحاس - الناشر الهيئة.

٢- تكنيك الخدع السينمائية - تأليف د. سيد على - الناشر الهيئة ١٩٧٨ .

٣- الخدع السينمائية - تأليف جون كلهين - ترجمة محمد علاء الدين الأعصر ١٩٨٦ .

٤- كيف تحرك الأشكال الكرتونية - تأليف س. هـ . برتون ترجمة سعيد عبد ربه - الهيئة .

٥- كيف تعمل الرسوم المتحركة - تأليف جون هالاس وبب بريفيت ترجمة سعيد عبد ربه - الهيئة .

٦- فن الإخراج السينمائى / الحيل السينمائية والأفلام الملونة - تأليف بهاء الدين شرف ١٩٥٠.

المراجع

الكتب العربية :

١- تاريخ السينما المصرية - تأليف إلهامى حسن .

٢- تاريخ السينما فى مصر - تأليف أحمد الحضرى .

٣- موسوعة الأفلام العربية - إعداد منى البندارى - يعقوب وهبى - محمود قاسم .

٤- دليل السينما ٧٠ إعداد مركز الثقافة السينمائية - وزارة الثقافة .

٥- دليل السينما ٧١ إعداد مركز الثقافة السينمائية - وزارة الثقافة .

٦- دليل السينما ٧٢ إعداد مركز الثقافة السينمائية - وزارة الثقافة .

٧- دليل السينما ٧٣ إعداد مركز الثقافة السينمائية - وزارة الثقافة .

٨- دليل السينما ٧٤ - ٧٥ إعداد مركز الثقافة السينمائية - وزارة الثقافة .

٩- دليل السينما ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ إعداد مركز الثقافة السينمائية - وزارة الثقافة .

١٠- دليل السينما ٨٠ - ٨١ - ٨٢ إعداد مركز الثقافة السينمائية - وزارة الثقافة .

١١- كتاب السينما - تأليف سمير فريد .

١٢- سينما ٩٦ - تأليف سمير فريد .

١٣- سينما ٦٥ - تأليف سمير فريد .

١٤- الدليل السينمائى - تأليف سمير فريد .

١٥- السينما المصرية فى موسم ٦٧ - ٦٨ تأليف د. عبد المنعم سعد .

١٦- السينما المصرية فى موسم ٧٤ تأليف د. عبد المنعم سعد .

١٧- السينما المصرية في موسم ٧٩ تأليف د. عبد المنعم سعد .
١٨- فنان الشعب صلاح أبو سيف - تأليف سعد الدين توفيق .
١٩- محاكمة الفيلم المصرى - تأليف بدر نشأت / فتحى زكى .
٢٠- قصة السينما فى مصر - تأليف سعد الدين توفيق .
٢١- مذكرات محمد كريم - إعداد محمود على جزء ١ ، جزء ٢ .
٢٢- البناء الصوتى عند وجيد فريد - تأليف أ. د. محمد إبراهيم عادل .
٢٣- تاريخ الفن السينمائى - تأليف جورج سادول ترجمة بهيج شعبان - بيروت .
٢٤- السينما المصرية ٦٣ - إعداد المؤسسة العربية العامة للسينما والإذاعة والتليفزيون .
٣٥- دراسات سينمائية - تأليف هاشم النحاس .
٢٦- السينما التسجيلية ٧٠ - ٨٠ - إعداد على أبو شادى .
٢٧- الفيلم التسجيلى فى مصر - إعداد على أبو شادى .
٢٨- السينما التسجيلية فى مصر حتى آخر سنة ١٩٨٠ - إعداد منى البندارى / ميرفت الإبيارى .
٢٩- دليل السينما التسجيلية فى عشرة سنوات من ٨١ إلى ١٩٨٠ - إعداد أميرة الجوهرى / حمدى عبد الله / سهام عبد السلام .
٣٠- المركز القومى للسينما - مختارات من الأفلام التسجيلية القصيرة والرسوم المتحركة .
٣١- السينما المصرية ٩٤ دليل نقدى - إعداد وتقديم على أبو شادى .
٣٢- محمد طلعت حرب رائد السينما المصرية - تأليف إلهامى حسن
٣٣- تاريخ السينما العربية الصامتة - محرر الكتاب سمير فريد .
٣٤- نشرات مؤسسة السينما المصرية لعدة سنوات .
٣٥- السينما والثقافية العربية محاضرات الطاولة المستديرة - اليونسكو ١٩٦٣ .
٣٦- السينما والثقافية العربية محاضرات الطاولة المستديرة - اليونسكو ١٩٦٤ .
٣٧- ندوة السينما العربية بالإسكندرية ١٩٦٤ .
٣٨- هنرى بركلت - تأليف هاشم النحاس ١٩٩٤ .
٣٩- تطور الفكر العربى - تأليف د. عبد السلام محمد الشاذلى جـ ١ ، جـ ٢ - الهيئة ١٩٩٦ .
٤٠- شخصية مصر - تأليف د. نعمات أحمد فؤاد - الهيئة .

٤١- نصوص السينما والتليفزيون والمنهج الاجتماعى - د. نسمة أحمد البطريق - الهيئة ١٩٩٤
٤٢- أبيض وأسود - تأليف أبو شادى ١٩٩٤ .
٤٣- الهوية القومية فى السينما العربية - تأليف هاشم النحاس - الهيئة ١٩٨٦ .
٤٤- مولد فيلم - إصدار شركة أفلام النيل عام ١٩٤٨ .
٤٥- ذكريات وأشواق السينما المصرية - صندوق التنمية الثقافية ١٩٩٤ .
٤٦- الواقعية الجديدة فى السينما المصرية - تأليف سمير فريد - الهيئة ١٩٩١ .
٤٧ - مقالات فى السينما المصرية - تأليف سامى السلامونى - نادى السينما ١٩٩٢ .
٤٨- السينما المصرية ٩٥ دليل نقدى - إعداد على أبو شادى - الهيئة العامة لقصور الثقافة .
٤٩- النقد السينمائى - تأليف على شلش - الهيئة ١٩٧١ .
٥٠- ٦٠ سنة صحافة - تأليف عبد الله أحمد عبد الله - الناشر كتاب الحياة ١٩٩٤ .
٥١- صحافة السينما المصرية - تأليف مجموعة المحرر فريدة مرعى - المركز القومى للسينما .
٥٢- نشرات السينما فى مصر - تأليف د. ناجى فوزى - المركز القومى للسينما .
٥٣- مصر .. مائة سنة سينما - مطبوعات مهرجان القاهرة العشرون ١٩٩٦ .
٥٤- أوراق فى مشكلات إعادة التاريخ للسينما المصرية - أكاديمية الفنون .
٥٥- محمد بيومى الرائد الأول للسينما المصرية - تأليف محمد كامل القليوبى - أكاديمية الفنون
٥٦- الإنسان المصرى على الشاشة - تأليف مجموعة كتاب - الهيئة ١٩٨٦ .
٥٧- كاميرا ٧٩ - تأليف سامى السلامونى .
٥٨- كاميرا ٨٠ - تأليف سامى السلامونى .
٥٩- كاميرا ٨٣ - تأليف سامى السلامونى .
٦٠- السينما والأدب - تأليف فؤاد دوارة - الهيئة ١٩٩١ .
٦١- أضواء على سينما يوسف شاهين - تأليف سمير فريد - الهيئة ١٩٩١ .
٦٢- تعريف النقد السينمائى - على شلش - الهيئة ١٩٨٦ .
٦٣- الأفلام المصرية ٩٦ - تأليف كمال رمزى - الناشر قصور الثقافة .
٦٤- بانوراما السينما المصرية عام ١٩٩٥ - صندوق التنمية .
٦٥- بانوراما السينما المصرية عام ١٩٩٦ - صندوق التنمية .
٦٦ - دليل جامعة حلوان - الناشر الجامعة .

٦٧ – شخصية مصر تأليف د. جمال حمدان .
٦٨ – تاريخ الجبرتي – تأليف الجبرتي .
٦٩ – تاريخ لعالم – تأليف أدولف أرمان .
٧٠ – تاريخ الفكر المصرى الحديث – تأليف د. لويس عوض .

المجلات والنشرات :

١- أعداد مختلفة لسنوات عديدة من مجلة الكواكب .
٢- مجلة العروسة والفن السينمائي .
٣- مجلة الفن .
٤- نشرة بيروت .
٥- نشرة المركز الفني للصور المرئية .
٦- نشرات جمعية الفيلم .
٧- نشرة مهرجان الأفلام المصرية التسجيلية والقصيرة سنة ١٩٨٠ .
٨- مجلة ألوان جديدة لدار سبة قراءة .
٩- نشرة توسعة السينما .
١٠- مجلة السينما والمسرح .
١١- مجلة السينما .
١٢- مجلة الفنون .
١٣- مجلة الجيل .
١٤- مجلة آخر ساعة .
١٥- مجلة المصور .
١٦- مجلة القاهرة .
١٧- مجلة ستالايت .
١٨- نشرات نادى السينما .
١٩- مجموعة مقالات نقدية مجمعة من السينمات عندى في دوسيهات خاصة .
٢٠ – نشرات مهرجان القاهرة .

٢١- نشرات مهرجان الإسكندرية .
٢٢- مجموعة من مجلات الثقافة – كتيبات دورية سنوية ترصد نشاط وزارة الثقافة .
٢٣- أعداد من مجلة " المجلة " إصدار هيئة الكتاب .
٢٤- أعداد من مجلة " العلوم " الكويتية .
٢٥- مجلة " الفيديو العربي " قبرص .
٢٦ – أعداد من مجلة ستالايت .

المراجع الأجنبية

1- American Cinematographer Manual 1967 - 1980 - 1995 .
2- Films Without Make Up. By : Ronald Micntyre .
3- Hollywood The Pioneers . By Kevin Braownlow .
4- Professional Cameraman's Handbook. By Verme and Sylnia Carlson .
5- Masters of Light. By Dennis Schaefer & Larry Solvato .
6- مجموعة كبيرة من مجلة American Cinematographer

الشخصيات التي امدتني بالمعلومات :

من مديرو التصوير الأساتذة : حسين داهش .
محمود نصر .
وحيد فريد .
أوهان هاجوب .
يوسف كرامة .
علي حسن .
كمال كريم .
جمال عبادة .
غنيم بهنسى .
محمد طاهر .
مصطفى إمام .

عصام فريد .
محسن نصر .
د. شوقي علي محمد .
محمود عبد السميع .
ومن المخرجين الأساتذة : هنري بركات .
كمال الشيخ .
كمال عطية .
نادر جلال .
محمد خان .
عبد القادر التلمساني .
صلاح التهامي .
أحمد راشد .

ومن الممثلين : الفنانة الرائدة ماري كويني .
ومن المونتيرين الأساتذة : جلال مصطفى .
ومن السادة مديرو الإنتاج : الأستاذ / سيد إسماعيل .
الأستاذ / عمرو عبد الحليم نصر .
ومن مديرو وفنيو المعامل: الكيميائي أحمد صبري .
الكيميائي سعد عبد الرحمن قلج .
الأستاذ صلاح عبد الحليم عطية .
الأستاذ علمي عبد الرحمن .
الأنستاذ سليمان محمد سليمان .
الأستاذ الحسيني عبد الصمد
السيدة / فيكتوريا يوسف عوض الله .
الأستاذ / أبو علم محمد حسن .
ومن مديرو الشركات : الأستاذ شوقي عطا الله – مدير شركة كوداك (سابقا).

الأستاذ اللواء عبد الفتاح رياض .
ومن الشخصيات الثقافية : الأستاذ الناقد المؤرخ أحمد الحضري .
الأستاذة منى البنداري .
الأستاذ الناقد يعقوب وهبي .
الأستاذ الخبير السياحي أمير فوزي شقيق مدير التصوير
ومن أقارب السينمائيين : مراد فوزي ونجل المخرج حسين فوزي .
السيدة / يقين بنت مدير التصوير فؤاد عبد الملك .
السيدة أرملة المرحوم مدير التصوير عبد المنعم بهنسي .
الأستاذة د. عزة حليم أرملة المرحوم مدير التصوير
ممدوح هلال .

والأستاذ الدكتور / عادل الخفناوي – رئيس قسم التصوير بكلية الفنون التطبيقية .

فهرس الصور

Cinema Files 6



The History of

The Egyptian Cinematographey

1897 ----- 1996

By. Said Shimi

introduction.

Prof.Dr. Madkour Thabet